VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

超越语言

——文学言语学刍议

鲁枢元著

文·艺·新·学·科·建·设·丛·书

责任编辑：白　华
责任校对：迟　则
封面设计：鹿耀世
版式设计：李　勤

文艺新学科建设丛书
超越语言
——文学言语学刍议
鲁枢元　著
*
中国社会科学出版社出版发行
新华书店　经销
太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米　32开本　8.5印张　2插页　203千字
1990年11月第1版　1990年11月第1次印刷
印数1—3 000册
ISBN 7-5004-0726-2/I·78　定价：4.55元

“文艺新学科建设丛书”总序

二十一世纪的跫跫足音在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代。我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树根植于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充，互相启迪，无数块新的学科园地在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的时代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更新迅速，是自然的。我们在借鉴邻近的自然、社会、人文学科的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文化遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征，如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育那些幼稚的边缘课题。于是，我们想到筹划“文艺新学科建设丛书”这样一项科学的和历史的责任。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，

是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下血汗并额手称庆的，因为毕竟填补空白、连续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为“译文系列”（由湖南文艺出版社、中国文联出版公司出版），目的在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者、尤其是中青年文艺研究者有开创性的、甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为“论著系列”（由人民文学出版社、中国社科出版社出版），旨在提倡百花齐放，独立一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套“文艺新学科建设丛书”的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导和扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

“文艺新学科建设丛书”编委会

一九八六年春

《超越语言》序

白 烨

读枢元这部书稿，我开始多少是带了一种编辑职业所养成的挑剔眼光的。但读着读着，便被书稿中那倜傥不羁的思维和鞭辟入里的见解所吸引，以至书稿尚未读完，就迫不及待地写信告诉枢元：《超越语言》是一部在角度上、立论上、语言上都卓有特色的好书；而且还说到，在这本《超越语言》里，枢元又一次地超越了自己。

文论界的人们都知道，鲁枢元是以创作心理的研究起家，而今已被公认为我国当代文艺心理学的主要代表。奠定他目前的学术地位的，主要是两部文艺心理学论著：《创作心理研究》（黄河文艺出版社1985年版）和《文艺心理阐释》（上海文艺出版社1989年版）。现在，枢元又以《超越语言》一书把触角伸向新的领域，虽然从现代文艺学的角度看，由创作中的心灵活动追索到“文本”中的心灵显现也顺理成章，但毕竟已踏入有别于心理学的语言学的范畴。这对他以往专注于文艺心理学的研究来说，不能不是一次理论上的超越。

说枢元又一次超越了自己，还包含有另外一层意思，这就是就我对枢元为文为人的一贯了解来看，觉得他在这本书里，还改变了过去那种常把自己的创见裹在谨慎的外衣里，阐述己见时小心翼翼的做法，这一次他似乎抛弃了一切顾忌，既理直气壮地声

扬自己的种种见解，又踔厉风发地批判了许多权威的观点，立论之鲜明，述论之泼辣，颇见出几分跋涉者与进击者的气概。

说到这里，我想起有关枢元的一个小插曲。1985年夏天，我们几十个年轻的文学理论批评工作者在国谊宾馆参加《文艺报》召开的“全国青年文艺理论批评工作者座谈会”。会上，年轻气盛的朋友们个个咄咄逼人，一开口都是惊人之论，轮到枢元发言时，他则不紧不慢地讲述了一通自己的困惑。大意是说：在当前复杂多变的理论现象面前，自己好象是“两堆干草”中间的“一头驴子”，简直不知道该吃那一堆好，该选择些什么。作品是什么，是生活的文本化，还是精神的对象化？评论是什么，它主要是作家与生活的关系，还是批评家与文本的关系？理论怎么办，是继承民族的重具体经验的文论传统，还是汲取西方重抽象观念的文化养料？这些都令人一时难于抉择。因为各家的说法都不无道理，又都不全有道理。他表示要在学习中深想，在深思中辨析，在难以选择的选择中选择得好一些，不致于因为不知先吃哪堆“干草”好而“饿死”。那一席话是用浓重的河南乡音讲的，浑厚有味，铿锵有力，微言中不失深义，困惑中自有清醒。那次发言给我印象很深，当时我就想，象枢元这样脚踏实地而又不求玄虚的人，很可能有更大的出息。但我也暗自担心，枢元身上多少存在的过于持重过于沉重、乃至几近滞重的精神负担会不会最终拖累了他的理论研究？

事实证明我的担心是多余的，这些年来，枢元在理论探索的过程中，越来越多地表现出一种奋勇进击的姿态和坚韧不拔的精神，而这经由他与陈丹晨、畅广元等人关于“创作心理”的论争，与林焕平、张炯等人关于“新时期文学向内转”的论争，与王一纲、曾镇南等人关于“文学本体论”的论争，到撰著这本与更多

的理论大家论辩的《超越语言》，他的理论锐气真可以说达到了峰巅的状态。虽然他的理论探索仍不失其沉稳的底蕴，但从整体上看，显然较前更加具有了挑战性。

摆在读者面前的这本《超越语言》，实际上就是一份颇具份量的挑战书。它面对现代语言学的主导倾向——结构主义语言学所精心编织的气势磅礴的理论大网，在实事求是地肯定其开创"语言是关系"的研究、强化文学的"文本"研究等重要贡献的同时，有理有据地指出它因过分崇尚"逻辑"和"实证"的手段，虽则获得理论上的"科学性"，但又失却了社会、个体、情感、心灵方面的许多东西，从而在旨在追求人的精神的丰富性和自由性的文学艺术的研究方面留了诸多漏洞。"结构主义是阐发人类文学现象的唯一方法吗?""文学等同于语言学吗?""文学规律等同于语法规则吗？"经过这层层深入的诘问与简洁扼要的论析，作者揭去了人们罩在结构主义语言学及其批评学之上的神圣面纱，并十分形象地指出："结构主义批评朝着文学的海洋吃力地撒下一张沉重的网，拖上来的仅是一些鱼骨头，一些庞大的鱼的骨架。"这里，大胆的质疑语惊四座，扎实的结论却也令人信服。

除去对现代文艺批评中的结构主义倾向的大胆反拨之外，《超越语言》的挑战性意义还表现在面对国内传统的社会学批评普遍忽略语言因素的现状，以对文学言语现象的感觉、体验、领悟和对文学言语个体的观察、分析、描述，阐发了人的生命与精神经由言语在文学艺术中涌现的过程，使人们看到了言语在生命表现和文学生成中不可或缺的重要地位和巨大意义，从而在根本上阐明了人们常常说到却很少深究的文学之所以是"语言的艺术"的本质所在。

只重视语言的"科学性"的结构主义批评和不重视语言的

"本体性"的社会学批评，在忽略文学中主体心灵的创造过程和排斥言语个体的独特风格这一点上殊途同归。这是鲁枢元所深以为憾的，他正是要对他们所排斥的加以肯定，对他们所忽视的加以重视，对他们还淡薄的加以强调，而深厚的文艺心理学造诣以及在心理学与语言学上的一系列深入思考，使得鲁枢元在文学言语学的领域里以锐利的武器开辟了自己的一块独特的天地。他坚持在心理学的屏幕上观照和探求文学言语的本质特征，无论是言语在作家心灵的萌发，还是言语通过写作在"文本"上的"定形"，以至到鉴赏者在历史长河中接受性的阅读与理解，他都把它看作是充满个体创造精神的过程，注意发掘言语现象之中、之下和背后潜藏着的生活世界和生命世界，探悉文学言语中深蕴着的人性和诗性，从而使他的言语理论以生气贯注的灵性和活力，更加切合文学艺术的审美特征和内在规律。

正是为了切近文学艺术的特性，并与结构主义语言学形成鲜明对比，鲁枢元在阐述自己的文学言语理论时，刻意突出文学言语的"个体性"、"心灵性"、"创化性"和"流变性"，并创造性地运用了"絪缊"、"神韵"、"延宕修辞"、"瞬间修辞"、"裸体语言"、"场型语言"等重要概念。这些概念以其丰富而独特的心理学内涵，深刻揭示了文学言语与人的生命活动和精神生态的内在联系以及在文学言语之中所蕴含的巨大潜力。在此基础上，鲁枢元进而探讨了人类对于语言的突破与超越的必然性，以及它在五个方面的具体体现：语言观念上的突破；语言学研究范围的突破；言语主体的介入；言语在知觉中的整合；言语在理解中的绵延等。站立在这样的一个理论高度上，鲁枢元依次展开了他的一系列独到见解："语言是人类存在的'家园'，是人类经验的'库房'"；"是人类的生命意识之流"；"文学是语言充满激情的舞蹈"，"语言的天地中包笼着人性的沉沦晦蔽和精神的澄明敞亮"；"真正的语言是诗

的语言，真正的诗性是人的本性，人类将在语言的虹桥上走进诗意的人生”。从这些论述中人们不难感觉到，在鲁枢元看来，生命、言语、诗性原本是三位一体的东西，这种深层的化合，使文学言语远不止是文学的“工具”、“媒介”、和“外壳”，它本身就是文学的内容构成、文学的生命所在、文字的整个世界。这种极富本体论色彩的文学言语观，乍一看来与那些结构主义语言学家的语言观念颇为相似，但它在实质上以自己的灵动性、开放性，尤其是深刻的人文精神与之明显地区别了开来。

鲁枢元不赞成把结构主义语言学当作唯一的模式生硬地套用到文学批评中来，更不赞成把这种主要产生于表音文字的语言理论照搬到以象征表意为主的汉语言的研究以及中国的文学批评中来。因此，他在《汉语言，诗语言》一章中，用大量的语言的和文学的实例，具体而微地论述了汉语言由表意、象形等基因所衍生的八个方面的个性特征，以及它与人的意志和心灵活动的繁密缘结。这可能是文论界从文学艺术的角度对于汉语言诗性特征的第一次全面剖析。这一剖析使人们充分认识到以表意文字为主的汉语言与以表音文字为主的西方语言在性质上的差异所在，从而更加相信鲁枢元这样的论断：“汉语言是一种艺术型的语言，一种诗的语言。”从对结构主义语言学的非文学性的质疑入手，到对汉语言的诗性资质的揭示落脚，鲁枢元把他的文学言语观表述得十分鲜明，这就是文学言语的研究应该紧贴艺术创造的审美特性、倾向“人文化”，而不应该远离艺术的本质所在、走向“科学化”。这样的看法当然不是从鲁枢元始，但鲁枢元却是迄今为止在文学言语学的人文主义研究倾向上，建立起自己的独特理论体系并把它阐述得最为充分的一位理论家。仅此而言，鲁枢元和他的这本《超越语言》就很值得人们敬重，因为这是在众多的语言学家有意无意地遗忘了语言荒漠上做着筚路蓝缕的开拓性工作及

其所获得的可贵成果。

鲁枢元这本书，在语言表述上也同他的奔放不羁的思维相适应，追求一种活泼不拘的风格，它一改一般的理论著作刻板、拘谨的语言表述模式，以生动感人的言辞和语调娓娓道来，清新中不失隽永，浑朴中不失严整，论说中时见描述，描述中间有抒情。有些段落甚至可以当作散文来读。如此引人入胜的文字，在理论著作中实不多见。鲁枢元的这一努力表明，理论著作不一定非得板着面孔只说些枯燥无味的话，它完全可能以生动一些、自然一些、亲切一些的姿态面对读者。

《超越语言》是一本具有自己的角度、自己的思考、自己的见解、自己的语言的著作。它的付梓，不单单说明当代文艺学研究中又有一本好书行将问世，它在某种程度上还表明了当代文艺学研究将跨越对西方文论的横向借鉴的自我构建的开始，而在这背后，它又标示着中年一代理论家在认真、刻苦的理论探索中正日益走向成熟。的确，从鲁枢元这部著作中，我们不难从中感受到那种努力把强烈的创造精神与严肃的历史眼光，活跃的思维个性与真诚的治学品格、凌厉的批判精神与清醒的自我审视统一起来的理论追求，而这，还向人们预示着理论家在今后探索中的不断超越。

当然，《超越语言》一书也并非尽善尽美，它在阐述某些互相对立的命题时往往有忽略它们互渗的一面的倾向，有些较为复杂的问题在论述中还多流于一种直感描述，而未能阐发得更深一些，更透一些。总之，鲁枢元在这本书里还有意无意地留下了许多未尽之言，这倒也正为他日后的理论驰骋留下了广阔的天地。我相信，枢元沿着《超越语言》所开拓的理论新路进而拿出更有份量的理论力作，是指日可待的事情。

说实话，给《超越语言》这本书作责编，我很感愉悦，给

《超越语言》这本书作序，却使我颇费踌躇。阅读一本书与评介一本书毕竟是两种不同的功夫。好在鲁枢元这本书本身就很光彩耀人，我相信，这篇序既不可能给它增添些什么，也不可能给它减少些什么。想到这里，倒也心安理得了。

1990年4月于北京朝内。

目　录

《超越语言》序 ……………………………………………………白　桦（1）

题记 ………………………………………………………………………（1）
第一章　语言的干涸 …………………………………………………（2）
1.1　古老的岔道 ……………………………………………………（2）
1.2　一步跨过大西洋 ………………………………………………（8）
1.3　大鱼骨头 ………………………………………………………（10）
1.4　气氛型信息复现 ………………………………………………（20）
1.5　反叛结构主义 …………………………………………………（28）
第二章　寻找绿洲 ……………………………………………………（32）
2.1　艰难的转折 ……………………………………………………（32）
2.2　回到索绪尔的起点 ……………………………………………（34）
2.3　理解的门槛 ……………………………………………………（39）
2.4　文学言语学 ……………………………………………………（45）
2.5　操斧伐柯 ………………………………………………………（52）
第三章　回溯泰一 ……………………………………………………（57）
3.1　风格的零点 ……………………………………………………（57）
3.2　在语言下边 ……………………………………………………（65）
3.3　生命与语言 ……………………………………………………（71）
3.4　沉寂的钟声 ……………………………………………………（75）
3.5　论“絪缊” ………………………………………………………（82）
第四章　裸体语言 ……………………………………………………（94）

4.1 重提言语起源 ……………………………………………………(94)
4.2 文学的原始细胞……………………………………………………(103)
4.3 从司汤达到布勒东 ………………………………………………(110)
4.4 袒露内部语言……………………………………………………(120)
4.5 潜修辞 ……………………………………………………………(126)
第五章 精神的升腾……………………………………………………(136)
5.1 突破与超越 ………………………………………………………(136)
5.2 三分法 ……………………………………………………………(141)
5.3 超语言学…………………………………………………………(145)
5.4 英伽登的天空 ……………………………………………………(151)
第六章 场型语言 ……………………………………………………(155)
6.1 线·面·场…………………………………………………………(155)
6.2 说“神韵” …………………………………………………………(160)
6.3 言语格式塔………………………………………………………(165)
6.4 西蒙的调色盘……………………………………………………(172)
6.5 开发右脑…………………………………………………………(180)
第七章 诗性的天国……………………………………………………(188)
7.1 言语的天地………………………………………………………(188)
7.2 灿烂的感性………………………………………………………(191)
7.3 打通心灵的地牢…………………………………………………(201)
7.4 语言的狂欢………………………………………………………(209)
7.5 瞬间伊甸园………………………………………………………(214)
第八章 汉语言，诗语言 ……………………………………………(221)
8.1 那辉煌的银杏树…………………………………………………(221)
8.2 语言与传统………………………………………………………(223)
8.3 汉语言的诗性资质………………………………………………(228)
8.4 从“血战”到“服从” ……………………………………………(246)
跋 …………………………………………………………………………(254)

题　记

米盖尔·杜夫海纳：

当语言在创造行为中被使用时，它已不再是语言或者还不是语言。

艺术是言语，不是语言。

艺术似乎是超语言学的最佳代表。

语言究竟是什么？在文学活动中当语言还不是语言的时候它原本该是什么？当语言已不再是语言的时候它又可能成为什么？文学不是语言是言语吗？那么能否诞生一门“文学言语学”？个体的生命可望实现对语言的超越吗？

这是一团世界性的语言难题，而我只能够用我的汉民族的母语做出茫然的应对；这是一座文学与语言学交织的迷谷，而我仅有的只是一条裸露的生命，一颗神往的心。

谨以此书献给求索于深渊与峰巅间的孤独者。

鲁枢元　1988.7.

第一章

语言的干涸

1.1 古老的岔道

很早很早以前，在澳大利亚的土著部落里，在西非几内亚的原始村落里，在北美印第安人不发达的部族里，人们在宗教的仪式和节日的庆典上常常要念诵大量的歌谣和魔咒。这是一种神秘而古怪的语言，是一种在极其严肃庄重的情形下发出的语言，这语言将和部族的凶吉否泰、强弱荣衰、生息繁衍密切相关，这语言发自每一个念诵者虔诚的内心深处，这语言被群体的意志赋予了神圣的光环。

然而，这"语言"究竟什么意思，几乎谁也不知道，谁也听不懂，领读的巫师或酋长不懂，随读的部落成员更不懂。比如，在澳大利亚中部祭祀图腾的狂欢节上，土人们连续花费五个夜晚演唱一部歌曲，唱得如醉如痴，演唱者和听众没有一个懂得这部歌曲的意思。最初的一批人类学家，如斯宾塞、列维一布留尔都曾指出：在这些场合中，土人们通常都不知道词的意义；这些词是从他们古老的祖先那里传下来的。类似的例子，还有古希腊帕那萨斯山麓的"德尔斐神谕。"所谓"神谕"，实则是一位女巫在吞咽下山谷裂隙中的雾气后即兴发出的怪声喊叫，那叫声同样是莫名其妙、含糊不清、不可思议、不可理喻的。

奇怪的是，对于这些神神魔魔的歌唱者或喊叫者来说，不理解那些词的意义，不清楚那些句段的逻辑，对于这些原始部落的成员来说，不会被谁认为是一个问题。所谓概念语法的那些东西，他们是根本不感兴趣的。

对于他们来说，有效的是抑扬的腔调、跌宕的节奏、丰富的表情、饱满的情绪、神秘的氛围，以及由此而生的意象和幻觉，这些由心灵深处升起的东西，足以使语言发挥出无比的神力或魔力。

这类语言中当然并不是就没有意义、没有逻辑，只不过那是一种原生的意义、原生的逻辑。一种渗透了情绪与表象的意义、一种含蕴在行为与活动中的逻辑。这是心灵与自然的交融，这是感性与理智的浑沦。

语言在这种状态下不知持续了多少万年。

情形渐渐在发生变化。终于发生了一场显突的巨变。确切地指出这场巨变发生的时间已经不可能了，现在我们能够从具体史料中察看到的这种变革结果，距今不过才两千三百多年。古代希腊的一批智者（或许还应当包括中国先秦时期的邓析、慎到、惠施、公孙龙之辈），尤其是马其顿王国那位御医的儿子亚里士多德，以其超人的智慧对人类的语言做出了明晰的、连贯的、普遍的、统一的规范。亚里士多德的《范畴篇》、《论辩篇》、《分析篇》为后世的“逻辑学”铺设下一块最初的坚固的基石。“概念”、“思维”、“推理”、“演绎”、“归纳”、“分析”开始为人类的语言活动立法，理性的原则、因果的原则、形式的原则开始在原始混沌的语言层面上游离出来。

与此同时，语言中的感性色彩、情绪张力、意向驱力开始缩减消褪。

语言，在它的发展前途上开始出现了第一次岔道：一条岔道

的路牌上铭刻着“心灵性”、“游移性”、“模糊性”、“直觉性”，另一条岔道的路牌上则标写着“实证性”、“稳定性”、“确切性”、“逻辑性”。人类之中大多数有才华的学者，都跟随在亚里士多德的身后选择了第二条道路。

有人说这是人类社会发展的必然进程。

有人说这是人类社会无意中走错的第一步。

在亚里士多德死后两千多年，人类关于自己语言的矛盾仍在继续着。在进入二十世纪之后，这种矛盾冲突更加明显地呈现出来。柏格森和索绪尔差不多成了两个极端的代表人物，他们的分歧表现在他们各自的天才著作中。

在《论意识的直接材料》一书中，柏格森认为，人的个体的意识在宇宙的时间中是一个绝对不可逆转的过程，唯一真实的是独一无二、无可替代的个体的生命体验。他怀疑科学能够对任何具体的、直接的、有生命的东西做出正确的说明。理性的东西只能在这种认识对象的外部小心求证，而直觉则能够深入对象内部，把握实质。规范的、稳定的、普遍适用的语言对于人类真实的生命活动只不过是一种遮蔽和障碍，它只会破坏掉个体意识中那种微妙灵幻的、倏忽即逝的东西。

在《普通语言学教程》一书中，索绪尔强调，人类语言只不过是一种约定俗成的符号，重要的不是语言的内容，而是意义与符号的关系，这种关系具有既定性和稳定性。正是语言的这种属性，使语言具备了共时性研究的可能，归结出人类语言活动的普遍法则和基本模式，是语言学的主要目的，现代语言学因而获得了“科学”的品位，这将有助于正确思想的产生。

显然，柏格森所关注的是具体的、感性的人的心灵，他宣称他将“朝着同理性的自然趋势相反的方向进行”；而索绪尔关心的是语言学概念的界定与阐释、是语言学体系的严密与完整，他

立志要尽自己的最大努力去揭示、清理、消除人们在语言中积藏下的种种愚昧和迷误。

二十世纪以来，索绪尔在语言学上选择的道路，不断为一些哲学家们进一步拓宽。像分析哲学和逻辑实证主义哲学的代表人物摩尔、罗素、皮尔士、戈尔纳普以及维特根斯坦，纷纷为了人类语言的科学化而呼风唤雨、推波助澜。从大体上看来，二十世纪仍然是一个理性备受推崇的时代，美国学者莫尔顿·怀特在五十年代编写的一部二十世纪哲学史，就把书名定为《分析的时代》，并把它献给了摩尔。

那位被人们誉为"不空想、不浮夸"的摩尔，毕生都在努力为晦涩的哲学问题制造明晰确凿的概念，为了更符合逻辑，他不得不使用一些啰嗦而别扭的语言，结果把"常识"弄得比哲学还要繁难。他自己弄得也很疲惫，甚至在睡梦中也在思考着"桌子"这一命题的含义，或者，"爱情"与"家俱"为什么不属于同一命题。

皮尔士为了确证语词的普遍价值，提出以"能否翻译"为试金石。比如："这本书是重的"，应当翻译为"假如移去了支持这本书的所有力量，这本书就会跌落下来"。在他看来一个无法翻译的名词，或者应用它的人不能提供这种翻译的名词，是没有意义的。尽管它也许能在心灵的领域激起感情唤起想象，但从科学上说来，它注定是没有意义的。

卡尔纳普强调"哲学是对科学的逻辑分析"，只有符合"数学的"和"逻辑的"的陈述，才是有意义的。在他看来，某些道德方面的律令和玄学方面的言语都是没有意义的。卡尔纳普也排斥艺术和诗歌的意义，认为它们虽然能够激起人的某些情绪，但并不具备真正意义上的意义，真正的意义是"认识上的意义"、"科学上的意义"。

罗素要做的工作是希望通过最简约、最经济、最单纯的方式客观地表述世界和宇宙确定的意义，他的目标是建立“宗教真理”、“科学真理”、“数学真理”，常规的语言已经不能满足他的需要，他与他的老师怀特海一起着手建立一种“数理逻辑语言”，在他们的著述中，纯粹的形式关系的逻辑被奉为主宰万物的上帝。前期的维特根斯坦也曾经追随在逻辑实证主义者后边，去寻求语词与意义之间唯一可靠的对应关系，希望用一种“纯粹”的语言，来清理传统哲学中的混乱。在他看来，世界是混乱的、偶然的，只有逻辑才是衡量这个世界的唯一靠得住的标尺。不过，后期的维特根斯坦就开始醒悟到这样做等于使自己“站到了滑溜溜的冰面上”，由于逻辑的过于纯粹完美反而失去了运动不可或失的摩擦力，哲学也就玩不转了。于是维特根斯坦在他哲学研究的后期又重新回到“日常语言”这块粗糙不平的地面上来。

在语言发展的两条岔道上，现代人面对的是这样一种局面：其中一条已经成了宽广坦直、车水马龙的大道通衢，而另一条则荒草丛生、流沙埋径、几乎被人遗忘。

从原始部落中谁也不懂的“歌谣符咒语言”，发展进化到现代科学技术中的“电子计算机语言”，应当说是得力于亚里士多德的“逻辑学”及罗素们的“数理逻辑”的。甚至还可以说，我们目前的人类所能获取的一切现代化的物质享受和一切由科学技术带来的福利条件，都和语言的这一进程有关。

然而，这条宽广大路带给人类的并不全是益处，同时它也带来某些隐患。这些隐患无疑是由这条道路方向性的偏斜造成的，而这种偏斜从伟大的亚里士多德就已经开始了。量子物理学家海森伯（W · Hesenberg）对此曾经作出过公正的评判：

为了获得科学思考的坚实基础，亚里士多德在他的逻辑学中着重分析了语言的形式，分析了与它们的内容无关的判断和推理的形式结构。这样，他所达到的抽象和准确的程度，是希腊哲学在他之前所未曾知道的，因此他对我们思想方法的阐明和建立思想方法的秩序作出了巨大贡献。他实际上创造了科学语言的基础。

另一方面，语言的这种逻辑分析又包含了过分简化的危险。在逻辑中，注意力只集中于一些很特殊的结构、前提和推理间的无歧义的联系、推理的简单形式，而所有其他语言结构都被忽略了。这些其他的结构可以起因于词的某种意义之间的联系，例如，一个词的次要意义，只是在人们听到它时模糊地通过人们的心灵，但它却可以对一个句子的内容作出主要的贡献。每个词可以在我们内心引起许多只是半有意识的运动，这个事实能够用到语言中来表示实在的某些部分，并且甚至比用逻辑形式表达得更清楚。①

这位量子物理学家在他的这部著述中还讲到文学、讲到诗歌，说“诗人常常反对在语言和思考中强调逻辑形式”。为此，他还非常在行地摘引了歌德在《浮士德》中利用靡非斯特之口，对“语言结构”和“形式逻辑”的挖苦讽刺：

譬如平常的饮食，
本来是一口可以吃完。
但到你研究过逻辑，
那就要分出第一！第二！第三！

海森伯的这段话是写在本世纪的五十年代，他对这个问题的思考应当说还要靠前一些。

① 〔西德〕W·海森伯著：《物理学和哲学》，第111页，商务印书馆1984年版。

更早一些，哲学人类学家卡西尔也曾经指出过：我们的日常语言不仅仅是一些语义符号，而且还充满着形象和特定的情感，诉诸我们的直觉和想象，“从发生学的观点看，我们必须将人类言语具有的这一想象的和直觉的倾向视为言语的最基本和最重要的特征之一”。“那么另一方面我们就会发现，在语言的进一步发展过程中，这一倾向逐渐减弱了”，“人发现了一系列科学语言，在这些科学语言中，每个术语都界定得清晰明白、毫不含糊”，“但人也为这一成果付出了惨重的代价。在接近更高一级的智力目标的同时，人的直接具体的生活经验也在不断消失，两者是成正比的。剩下的只是一个思想符号的世界，而不是一个直接经验的世界”。他的结论是：“如果我们还想保存和恢复这种直接地、直觉地把握实在的方法的话，我们就需要一种新的活动和新的努力。”①

令人遗憾的是，卡西尔或海森堡所讲到的人类语言中已经出现的危机，反而被这个时期里研究语言和研究文学的人们忽视了。

由亚里士多德肇始的语言研究中的简化倾向，在这条古老的岔道上越走越远，在本世纪五十年代，终于被一批结构主义的哲学家、语言学家、美学家、文学评论家推上了顶峰。

1.2 一步跨过大西洋

结构主义作为世界的一种解释力量，是建筑在现代语言学的模型之上的。

这种语言学模型的设计者，主要是瑞士语言学家索绪尔。

① 恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，第164、165页，三联书店1988版。

索绪尔对于语言学研究的"革命性"贡献是，他否定了"语言是实体"的观点，提出了"语言是关系"的观点。人类的语言是"建立在各种关系之上的"，各种语言要素都只有在一定的关系中才有意义。语言自己是一种完整的形式，一个统一的领域，一个自足的系统，与有限的历史无关，与言语的主体无关。语言系统的存在是自在的、自为的，至高无上的，人的具体的言语活动，都将被置于语言的普遍关系与普遍法则之下，就像每个象棋棋子的活动，都注定要受到象棋棋盘和法则的制约一样。不同的是，在象棋游戏中，人们是明确总的法则后才玩起来的，而在言语活动中，人已经"玩"了千年万年，却还不知道这盘棋的总的格局和法则。现代语言学家的任务，就是要找出那些在冥冥中支配着人类言语行为的结构模式和关系准则。

索绪尔的"革命"，得出了"语言是结构、关系、形式"这一结论。

这一"革命成果"。被后来的崇拜者无边无际地扩大了。

因为语言是人类文化的"全权代表"，那么，所谓人类文化只不过是一种"巨型语言"。而文化又是全部人类活动的有效积淀，那么人类的存在也不过就是一系列的语言表达。语言的结构就是人类的结构，语言的结构模式必然也是人类现实存在的结构方式。

语言联结起了人类和人类的世界。不，语言就是人类和人类的世界。

特伦斯·霍克斯博士在他的《结构主义和符号学》一书中形象地指出：由语言学迈向人类学，看起来只不过是小小的一步，然而"这一步却使我们跨过了大西洋"①，语言学的方法被引进

① 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，第20页，上海译文出版社1987版。

一片漫无边际的人类活动领域中。语言学的方法合乎逻辑地成了解释人类自身存在及人类社会存在的方法。

在这场“横跨大西洋”的竞技表演中，灵活多变、爱赶时髦的法国人夺得了数量最多的金牌。曾经佩带过“结构主义”徽章的著名法国学者，就有列维—斯特劳斯、巴尔特、阿尔都塞、富科、拉康、德里达、格雷马斯等人。此外，还有美国的乔姆斯基和瑞士的皮亚杰。

在二十世纪中叶的二、三十年里，结构主义铺天盖地而来，它的影响波及到语言学、人类学、社会学、心理学许多重要的学术领域。

而文学，恰恰是“语言”、“社会”、“人生”、“人心”的交汇点，于是，文学批评和文学理论便自然地成了结构主义者施展他们的勇气和能耐的竞技场。

1.3　大鱼骨头

为了对人类、人类的世界作出客观的、确切的、科学的说明，结构主义者辛勤地、精心地编织了一张庞大的理论之网。

确切地说，是三只网：（1）语言结构主义，（2）人类学结构主义，（3）文学结构主义。由于文学与语言的关系较之人类学与语言的关系更为直接，文学便成了结构主义者纷至沓来的海上渔场。

结构主义文学批评的创建者们大多是一些严肃的语言学家和哲学家，他们的智商和知识水准都很高，是一些真正做学问的人。这样一些人能够在二十世纪中叶的文坛上操执牛耳，实在还和文学批评发展的晚近趋势有关，尽管结构主义的学者们很不愿意谈论历史。

到了十九世纪末和二十世纪初，文学批评理论中以社会生活为对象的“历史批评”和以创作主体为对象的“传记批评”，受到实证主义哲学和精神分析心理学的鼓励和赞助，很快都发展到了高峰。于是，开始有人觉察，在文学的王国里，批评恰恰忽略了“文学作品”自身的存在，这是不能容忍的。首先是在英国，写作考究、工于文体的诗人艾略特、瑞恰兹率先提出了诗歌文本自身的存在意义，“诗就是诗，而不是任何其他东西”，“诗的形式就是它的内容”，“诚实的批评和真挚的鉴赏都不是指向诗人或指向社会、宗教、伦理、政治，而是指向诗”，于是，“文学作品”被切断了与文学家、与社会、与读者的联系，成了一个封闭的、独立的系统，一个由文字、语词、句法构架而成的系统。批评家只要细读精研这个由语言符号构筑的系统，就可以获得文学中最高意义的发现。

艾略特和理查兹的这些见解，被后来的一些人翻造成文学界的“新批评”，一种形式主义的文学批评。结构主义文学批评就是在“形式主义”之风日盛的情况下应运而生的，它的生命又是寄附在结构主义语言学之中的。

结构主义语言学把人类语言看作一个独立完整、自在自为的系统；结构主义文学批评则把文学作品看作一个独立自足的系统。

结构主义语言学认为语言的本质不是语词的“物质性质”和“历史内容”，而是一种抽象的关系系统，语言学研究的对象是“语言的共时性”，只有“共时性”中才可能有“一般的”“规律性”的东西，结构主义文学批评同样把在“空间意义”上寻求“关系”和“模式”，看作自己的神圣使命。

结构主义语言学认为，一个语词的意义并不是自身固有的，而是由它在上下文中的位置决定的，是在它与别的语词的联系和

对立中获致的，意义生成于“二元对立”的格局；结构主义文学批评也非常重视从文学作品中寻找、确定这种“二元对立”的关系，并且把这种逻辑关系作为批评得以开展的根基。

结构主义语言学认为，要对语言进行“科学”研究，就不能不实行“简化”原则，索绪尔曾把语言状态中的复杂关系简化为“纵”、“横”两轴。纵轴是记忆中的、联想性的，同类词语在言语者头脑中的聚合或库存，在语言过程中，它体现为其他语词的淘汰和对某一语词的择定。横轴是出现在语言成品中的，由不同语词组合成的逻辑序列，体现一个完整句式的生成。语言的意义，即在纵轴的垂直运动和横轴的平行运动中显现。结构主义文学批评完全照搬了索绪尔的这一座标体系，将纵轴向度上的相似性语词的选择称为“隐喻”，将横轴向度上的接近性语词的组合称为“转喻”，作品的意义也就在“隐喻”“转喻”的交织中生成。在结构主义的文学批评家看来，诗歌中“任何转喻都略具隐喻的特征，任何隐喻又都带有转喻的色彩”，“把等值原则从选择轴弹向组合轴”正是诗歌的基本功能。

结构主义语言学常把语言现象比做“象棋”游戏，棋的下法人各不同，棋局的形态千奇百怪，而下棋的基本规则却是有限的、固定的，语言学的任务是找到这些基本的规则；结构主义批评同样认为，作品的情节、题材可以千变万化，但作品的叙述类型却是有限的、固定的，文学批评的任务即是从文学言语现象中寻找可以称为“基本语法”的东西。

以上，我们从“研究方法的共时性”、“研究对象的关系性”、“逻辑的二元对立性”、“选择与组合的操作性”、“基本语法的有限性”五个方面提示了结构主义文学批评对结构主义语言学的归顺和趋奉。

对此，结构主义文学批评家是欣然认可的，正如巴尔特所

说："结构主义本身是从语言范例中发展起来的，却在文学这个语言的作品中找到了一个亲密无间的对象：两者是同质的。"①

值得人们怀疑的是：

一些语言学家为了科学地阐发人类语言现象而编结的这张庞大的理智之网，是否完全适用于阐发人类的文学现象？

文学等同于语言吗？

文学规律等同于语法规则吗？

我们不妨从结构主义文学批评的一些典型范例中查看一下它的"实效"。

（1）早期结构主义批评家V·I·普洛普在研究民间文学时发现：童话具有二重性。一方面，它千奇百怪，五彩缤纷，另一方面，它如出一辙，千篇一律。普洛普在得出这一发现后，舍弃了"五彩缤纷"、"千奇百怪"的一面，去追求"普遍性"、"共同性"、"千篇一律"的东西，最后得出的结论是：所有的童话甚至所有的叙事性文学作品都是属于"横向组合、水平结构"这一类型的，由人物的"功能"所决定。人物活动的"范围"有7个，人物的功能不多也不少，足足31种。在结构主义批评家看来，《金鱼和渔夫的故事》和《白雪公主》，《战争与和平》与《约翰·克利斯朵夫的一生》，在本质上是没有什么不同的。

（2）另一位著名的结构主义批评家A·J·格雷马斯，走的和普洛普是同一条路，得出的结论并不相同，他根据语言学上二元对立的原则，提出叙事性文学作品中"三组二元对立"的结构关系，31种功能也进一步简化为20种功能，任何作品的情节，总是在这些"叙述的组合"中生成的。

---

① 罗兰·巴尔特，《科学对文学》，见《泰晤士报文学副刊》1967年9月28日。

（3）茨韦坦·托多罗夫则选取了比附基本语法规则的渠道来解析卜伽丘的巨著《十日谈》。他把小说中的“人物”等同于“名词”，人物的“特征”等同“形容词”，人物的“行为”等同于“动词”，《十日谈》不过就是这些不同“词类”“陈述”而成的“序列”。他将人物的特征简化为三个“形容词”的范畴：状态、内在性质、外部条件；他将人物的行为简化为三个“动词”的范畴：改变状况、犯罪、惩罚；而陈述的方式则不外乎以下五种：直陈式、命令式、祈使式、条件式、假定式。陈述可以在“时间关系”、“空间关系”、“逻辑关系”上组成语句的序列。《十日谈》中形形色色的故事，就是如此排列组合起来的。就连赞成结构主义文学批评的霍克斯博士也抱怨说托多罗夫的这一“统计系统”太复杂了，但他仍然说这有好处。好处是什么？据说是可以让人们在读小说时明白“小说也不过就是语言的一种特殊用法”，人们大可不必自作多情地陶醉在小说中。可惜的是，读小说的芸芸众生里想当结构主义语言学家的人并不是很多。

（4）罗兰·巴尔特解剖的对象是十七世纪后半叶法国古典主义悲剧的代表作家让·拉辛，他在1963年出版了《论拉辛》一书。古典悲剧“三一律”的形式表现并不被巴尔特所关心，他关心的是拉辛悲剧中具有“人类学”意义的内在的关系结构。他在剖析了拉辛所有的剧作之后，认为拉辛剧作中的人物行为总是遵循着这样一个公式：“A对B拥有全权，A爱B，却不为B所爱。”这无疑是一个具有高度抽象意义的结论。

（5）是香港中文大学周英雄先生运用结构主义的“二元对立格局”对中国古代诗歌《公无渡河》的分析。此诗仅十六字，全文如下：

公无渡河
公竟渡河
堕河而死
当奈公何

周英雄先生遵循"二元对立的格局"，洋洋洒洒分析了近万字，并且画了六、七幅表格，将这首小诗分别组合为"人——自然"、"生命——死亡"，"文化——自然"、"艺术——自然"等对立关系。在"公"与"河"亦即"生"与"死"之间加上一个"公无渡河"的中间阻滞力量，便形成了一个"力的磁场"，生命的冲突与调谐便在这"磁场"中表现出来。周先生分析得自然是很有道理的。所谓"二元对立"，不过就是"矛盾对立"，马克思早已将它规定为世间万物的普遍法则。这首小诗更不能例外。我们这样讲，并不想否定"二元对立"仍然可以作为结构主义的准则；我们甚至还愿意承认，在马克思主义的哲学中也具有某些结构主义的思想。只是作为批评文章，我觉得周先生的独到之处并不在"关系"层次上，而是在"语义"层次上，其中也包含有他对这首诗的相当敏锐和丰富的体验。①

先此，还有一位杨牧先生则从字句的排列组合上来阐发诗的悲剧力量的生成。在他看来，第一句里，"公"与"河"一首一尾，对峙相望，而"公"在句首，仍占据主动；第二句中"公"仍占句首，主动施使行为；第三句中，"河"由句尾推上前景，赫然横陈，而"公"却茫然而逝，不见踪影；第四句中，"公"与"河（何）"最终又融合一起，且凌于"河（何）"上，英雄虽死，浩气常存。杨先生从音位学的角度分析汉诗，文章写得很

① 见周英雄：《结构主义与中国文学》，第53—120页，第211页，东大图书公司1983版。

美，而这首诗在字句的排列上竟然为批评家提供了如许的方便，颇有视觉格式塔的味道，也实在令人得意。只是，杨先生恐怕一时忘记了，这首古诗想来本应当是"竖行"排写的。而且恐怕连断句和标点也没有，因此，谁夹在谁之间并不太好说清楚。这里的分析、自然也是融入了批评家自己的情和意的。

（6）一位来中国讲学的西方学者曾试图运用结构主义"两项对立"的法则找出中国古代短篇小说集《聊斋》的"基本语法"来，以证实《聊斋》中的绝大多数故事都不过是一种"叙述语法结构"的不同表达形式而已。他分析的具体过程很复杂，这里我们且不去复述它了。通过分析，他对其中的两篇竟得出了如此的结论：《鸲鹆》，说明了人类如何利用高度发达的文化武器来返回自然；《画马》，表现了艺术的复制与货币再生产的主题。① 这两个结论所表达的纯粹是一个当代西方文化人的观念，如果一定要说与中国清代蒲松龄写下的那部《聊斋》有关系，那也应当属于接受美学的范围，而不是一个结构主义的问题。

以上是我们列举的结构主义文学批评的六项实例。纯粹的结构主义批评家们的追求目标是，操持"抽象"、"简化"的方法，从庞杂繁复的文学作品中提取出基本的、稳固的、具有普遍意义的重大命题，以揭开文学作品最终的谜底。开始，人们往往会被批评家们严肃的面孔、磅礴的气势、强大的逻辑思辨能力所震慑。然而，人们只要对这类批评稍加反思就会发现，文学作品中凡是打动人心、凡是激起幻想、凡是生气勃勃、凡是新鲜流动、凡是富有独创性的东西都已经荡然无存；而那些稳固而又重大的命题，不是空洞的数字与教条，便是些人尽皆知的空道理。正如他们自己说的，他们的势力是要用一种"无信息的规则"来

① 参见〔美〕弗·杰姆逊，《后现代主义与文化理论》，第112页，第117页，陕西师范大学出版社1986版。

取代作品中那些“无规则的信息”。

结构主义批评朝着文学的海洋吃力地撒下一张沉重的网，拖捞上来的仅是一些鱼骨头，一些庞大的鱼的骨架。

看来，对于同一部文学作品的解读，不同的接受者自有不同的读法，无论它们是出自莫泊桑、司汤达之手，还是出自巴尔扎克、托尔斯泰之手，它都可以成为一个活物或一具干尸，甚或只是一张空空的骨架。萨特在他的童年传记《词语》一书中提供了这样的例子，在一个天性饱满、童稚混濛的孩子的目光和感受中：“高乃依是一个红脸大汉，皮肤粗糙、脊背上还裹着皮封面，浑身发出一股浆糊味道，这个令人讨厌的家伙神情严肃说着很难懂的话……福楼拜则是一位贴着布封面的小家伙，它没有什么味道，身上长着雀斑似的小斑点。雨果这个繁复的家伙，他同时在所有的搁板上筑巢搭窝。这些还只是他们的肉体，他们的灵魂则纠缠着他们的作品，书页就是窗口。”而这些文学书籍在孩子的那位外祖父——一位知识渊博而又严肃刻板的语言学教授看来，完全是另一番景象。萨特说：“他是靠死人而生活的，他借崇拜他们而把他们拴在他的链条上，并任意把他们切成块以便能更方便地把他们从一种语言转换成另外一种。”同是梅里美的小说《高龙巴》，其中端坐在书架上层的那位“高龙巴”就像是一只纯洁的鸽子，虽然被冷落了、被冻僵了，却仍然保持着自己的贞洁；而经常被外祖父提在公文包中的那册《高龙巴》已被这位语言学家到处画满了点点、杠杠，写满了德文的注解和分析。在童年的萨特看来，应当有两个高龙巴：一个是野性十足的、朝气蓬勃的真正的高龙巴，一个是空洞干枯的、仅供课堂教学使用的高龙巴。① 后一种高龙巴也很像是结构主义文学批评家们手中的

① 〔法〕萨特，《词语》，第43—44页，三联书店1988版。

高龙巴。

现象学美学家米盖尔·杜夫海纳曾经对结构主义批评提出过温和而坚决的批评：

> 结构方法大有用处，因为它要发现的意义是一个图式或一个关系网的空意义，而不是一个对象或一个世界的实意义。①

他建议，结构主义批评可以利用它的“一大二空”建立两个方面的学问：一、文学类型学；二、想象中的文学博物馆、文学共时性构架的博物馆。

杜夫海纳说，结构主义批评家“把文学作品当作一种代数，其语义完全从属于句法……或者当作一种组字谜，其意义只有靠按某种顺序操纵或玩弄各成分才能出现。”②这种枯燥无味的批评究竟有什么意义呢？

也许，这里面包含有重大的意义。

比如，打官司是热闹的、有趣的，制定法律却是枯燥的、生硬的，但谁能说“法律”没有意义呢？

比如，坐在飞机上勘察地形地貌是生动的、有趣的，绘制地图则是机械的、呆板的，谁又能说“地图”没有意义呢？

但是，“法律”和“地图”只是工具和手段，不是目的，结构主义批评如果只停留到这一层次上，就不可能在本体论上获得意义。文学批评就是“制定法律”，就是“绘制地图”吗？倒是结构主义的文学批评家们自已开始对那种纯粹从“句法”、从“逻辑”、从“技巧”、从“关系”解释文学的作法不满起来。

---

① 〔法〕米盖尔·杜夫海纳，《美学与哲学》，第145页，中国社会科学出版社1985版。

② 同上。

从我们在上文例举的（5）、（6）两项批评的实例便可以看出，结构主义批评要想使自己具有生命的活力，要想把握住作品鲜活的机体，它就不得不从单纯的语法范畴走出来而跨入"语义学"的领域。

这一步的跨出，必然会给结构主义文学批评带来数不清的麻烦。

结构主义作为一种观察世界、把握世界的方法，它的优越之处在于具备了科学品格不可缺少的共时性、抽象性、确定性。无可奈何的是，这三方面的优越性却是以牺牲掉历史性、个体性、开放性为代价的。它在获得了理论上的"科学性"的同时，失却了社会、情感、心灵方面的东西。在我国，正当人们对结构主义的引进纷相效法的时候，也已经有学者从另一方面指出：结构主义对待语言的态度，颇像医生解剖尸体一样，要在分析语言中剥露出语言体系的骨骼，结构主义语言学对于语法、结构、系统的关心，压倒了对语言表现人生意义的关心。特别是个人经验这样一个使语言获得意义的重要因素，被结构主义制造的普遍性结构所扼杀，语言失去了和言语者和生活的直接联系，只剩下一个封闭、固定的语法系统。①这对于旨在建立模式化的语言学科、人类学学科来说，也许还是可以容忍的，而对于意在追求人的精神创造的丰富性和自由性的文学艺术批评来说，这不能说不是一个大的漏洞。

关于结构主义的"空洞性"（这里"空洞"一词不含贬义），索绪尔自己是反复论述过的，他说：

共时规律只是某一现存秩序的简单的表现，它确认事物的状态。

---

① 参见殷鼎：《理解的命运》，第194—196页，三联书店1988版。

跟确认果园里的树排列成梅花形是同一性质的……总之，如果我们谈到共时态的规律，那就意味着排列，意味着规则性的原理。①

这种研究对象的非实体性、空间序列性，对于索绪尔要建立的语言学体系是必须的。如果研究文学语言，又将是怎样一种情形呢？索绪尔的这本《普通语言学教程》中几乎没有怎么谈到文学，只是在第四编的第二章中谈到广义的文学语言，也是带有几分贬抑性的，他讲的是"文学语言"的自由发展将导致语言的"无限分裂，因此给语言的分析带来更大的复杂性。"②

结构主义文学批评家们试图从"语言"切入文学的内部，意图显然是令人欢欣鼓舞的，只是他们不该过分地信赖索绪尔，不该跟在索绪尔的后边"依瓢画葫芦"。由于对象和目的不同，尽管他们在文学的田园中深挖土地、构筑埂畦、花费了许多气力，这田园还是变成了一块贫瘠、板结的土地。

在结构主义批评家手中，文学作品的语言干涸了。甚至，连批评家自己的语言也干涸了。

1.4 气氛型信息复现

那种认为世间万事万物都依循着"一定"的秩序组合，都依照着"固有"的规律运转，人们凭借"逻辑"和"实证"的手段就可以治理世界的一切想法，可能已经属于上一个世纪的世界观。科学家和一部分隶属于科学的哲学家们利用手中的"逻辑实证"的武器夺取了一个又一个的胜利之后，终于把他们的大军结

① 〔瑞士〕费尔迪南·德·索绪尔，《普通语言学教程》，第134页，商务印书馆1980版。

② 〔瑞士〕费尔迪南·德·索绪尔，《普通语言学教程》，第273页。

集在人类"语言"的城堡之下，这可能是他们取得最后胜利的最后一道关口，这也可能是他们的一座"滑铁卢"。

在这场大进军中充任先锋的是一批才智超群的计算机专家，其中的耶鲁大学教授R·C·香克（Roger·C·Schank et al）则又是第四代计算机理论中的一位代表人物，他的目标便是把计算机送进人的日常生活情景的描述语言中。为了实现这一目标，他发明创造了一种事件描述性语言，设计了大约11种初始行为的基本语汇，如：ATRANS（指诸如拥有、所有或控制等抽象关系的转让）；PTRANS（指某人或某物的空间性位移）；INGEST（指某一生物体吸进某物使之进入其内部结构）等。香克以这些程序语言编制出他的第一个由计算机控制的日常生活情景：《进餐馆》，包括"进入餐馆"、"找到餐桌"，"走向餐桌"、"看菜单"、"定菜"、"接受食物"、"进食"、"结帐"、"给小费"、"付款"、"走出餐馆"一个完整的过程。这一程序，就好象是由香克编写、由计算机上演的一个剧本。按照香克的说法：剧本描述的是"日常生活中正常的事物系列，条件完全是先决的，是在概念因果链条上运转的，每种"初始行为"都代表了在"标准行为集合"中最重要的"元素"，这样的剧本据说他还可以编制出许多，如"生日晚宴"、"足球赛"等。

香克的这些设计如果仅只作为"剧本"演一演，那也许不失为一种有趣的电子游戏，遗憾的是香克要解决的是"日常生活中的真实情境"，岂不知"日常"的远不都是"正常"的，而"非正常的"又无疑是"真实"的，而且往往是日常生活中的这些非正常的东西才更具有戏剧性的意义。比如：进餐馆的人并非全都是真的为了填饱肚子，他也可以是借此谈生意、摆阔气，或者是为了搞募捐、拉赞助，或者是为了打电话、换零钱，或者是为了找工作、讨剩饭，或者是为了学雷锋做好事，或者是为了看一个

漂亮的女招待，或者竟是为了躲警察、丢炸弹，或者就像是武松在快活林那样一味寻衅闹事，目的是要把那餐馆砸个稀巴烂。香克为了他的计算机对于“程式化”、“标准化”的需求，便不得不把这些日常生活中无穷无尽的“非正常的”、“高度灵活多变的”情境全部删除掉，从而使“下餐馆”变成一种孤立的、封闭的、自足的世界。

香克的世界不也正是结构主义文学批评家的世界吗？香克企望通过逻辑和技术的手段往人类日常生活的池塘中投放一条“人造鱼”，他这样做了，只是这条“鱼”却仍然不能够游起来。香克面对的是这样一个难关：直到目前为止，计算机工作的一个核心和前提仍是“形式化”，必须先有一套“符号”、“意义”、“规则”的东西，而这些东西对于计算机来说并不是“本体性的存在”。正常性总是从复杂性中简化而来的，形式化总是从非形式化而来的，计算机不能从非形式化的东西开始，它还只是人及其大脑进行操作的一种手段。在美国，与香克同时代的一位哲学家对他的责难不是没有道理的：

这里，香克必须正视一个重要问题：欲望、感情以及一个人对于人的含义的理解，这些东西通过什么方式引起了人类生活无穷无尽的可能性。如果组成我们生活的这些主题被证明是无法编成程序的，那么香克就遇到麻烦了，整个的人工智能都是这样。

人类思维的一切方面，包括非形式方面如情绪、感觉——运动神经技能、长远意义上的自我解释，都十分紧密地相互联系在一起，人们无法用一种可抽象化的、明晰的信念网来代替我们具体日常实践的整体。①

---

① 〔美〕休伯特·德雷福斯，《人工智能的极限》，第52页，第62页，三联书店1986版。

这位名字叫休伯特·德雷福斯的哲学家对于"人"有着比乔克更为深入的了解，他的话与我们脚下的这块"文学艺术"的地面也更接近些。由此看来，科学，哪怕是最先进的科学，要想完全垄断人的世界，是相当不易的。

就在电脑的程序语言开始走入小学生的课堂的同时，人类语言的一种古老的样式，一种类似宗教仪式的语言，则开始在人们的日常生活中复活，日本学者堺屋太一把它叫做"气氛型综合信息"。这是一种由光线、色彩、声响、言词综合表达出来的感觉和氛围，这是一种不注重文法、不注重逻辑、不注重词语和数据的正确表达的语言，它藐视对于外部世界的具体描绘和如实反映，它更看重的是个人的主观和社会的主观。

这种审美信息的突变，可能是由视觉艺术首先打开局面的。文艺复兴时期以来，绘画、雕塑所遵循的"解剖"、"透视"的神圣戒条，从"蒙娜丽莎"长了胡子那一天就失去了大半灵光，从梵高那迷离的色彩、从毕加索那紊乱的线条、从达利那梦幻般的变形、从杜尚那胡言乱语的命题中，都传达出更加微妙丰富的心灵体验。

接着是音乐。无标题音乐、无调式音乐、杂乱无章的不协和音、甚至刺耳欲聋的噪音也相继登上乐坛。十九世纪庄严、和谐、静穆、规范的音乐圣坛很快便被疯狂的现代音乐割去大部分地盘。到了本世纪六十年代，现代派音乐已经成了时代的主潮，"瘪三"模样的"甲壳虫"、"摇滚歌星"们享受到的同代人的景仰与崇拜早已超出了巴赫、海顿、贝多芬。M·迪克斯坦这样描绘过著名摇滚歌星迪伦的演唱风格：迷离的灯光，震耳欲聋的器乐，爆炸的噪音，嘶哑的嗓音，即兴的含糊不清的歌词，造成一个包罗万象的环境，一个完全虚幻的空间。演员与听众之间互相引诱，互相占有，彼此失控，彼此毁灭。人们正常的、清醒的意识

被挤走，人的耳膜变得麻木迟钝起来，歌声变成了幻想曲，演唱变成了“巫术”般的仪式，摇演歌手如同训练低劣的巫医勉强地拖曳着、操纵着自己释放的强大的能量，令人心惊胆战又心旷神怡。演唱中迪伦干脆把大部分歌词唱得含糊不清，其中一些歌词甚至无法辨别，更不用说理解了，他故意让音乐的背景淹没它们，通过“抽空”这首歌曲的内容而使之达到“现代化”，歌曲成了一团纠缠不清的紧张，一团神经过敏的关系，一片寓意无限的气氛。

对于恪守十九世纪科学主义世界观的理智清明的人们来说，这样的审美信息也许是不可思议的，因为它可能是属于又一个时代的。M·迪克斯坦在撰写六十年代的美国文化史时说：摇滚乐以一种与众不同的独特方式代表了六十年代的文化，摇滚乐是60年代的“集团宗教”，“一种自我表现和精神旅行的仪式”。这样的评价也许有些过分，但是，自六十年代以来，这种摇滚音乐仍然继续向世界各地推行着。报载：1988年春国际大赦组织举办的以“人权”为主题的世界摇滚旅行演出，五位摇滚歌星行程35000英里、观众逾百万人次，唱遍了地球上的五大洲，受到了不同社会制度的国家的政府首脑的接见，受到了不同肤色的人民群众的欢迎。

与美术的“反解剖”、“反透视”和音乐的“无标题”、“无调式”进程相呼应，二十世纪的文学也加速了它的“非情节”、“非写实”、“非再现”的进程。“意识流小说”、“黑色幽默小说”、“荒诞派戏剧”、“朦胧诗”或“意象诗”，便是这一时代变迁中的产物。在这种眼花缭乱的文学艺术现象后边，也许还有更深的根源。如果说推崇“理智”、“法则”、“写实”、“客观”、“实证”、“和谐”、“精确”、“规范”是以牛顿的物理学为世界观的近代工业社会中的基本观念，那么反叛的艺术代

表的可能是一种新时代的世界观。

堺屋太一说："气氛性综合信息即总媒介的流行也是人们的关心从具体向印象、从物质财富向社会主观变化的一个重要证明。气氛型的信息常常为接受者的主观意识留有余地，为了接受它，需要一致同意即使牺牲正确性也要尊重社会主观的共同性"①这位日本学者也是把这种"气氛型综合信息"的流通当作人类文化的新流向看待的。我曾经把它叫做"向内转"。不少人反对我的这一概括，但我仍然坚持认为，美术、音乐和小说、诗歌中出现的这种审美意向的变迁不能小觑。如果承认了由意大利的佛洛伦萨孕育的文艺复兴最终成了近代工业社会的先声，那么在上个世纪末和这个世纪初发生的文学艺术的"现代化运动"则可能是下一个人类历史时代刚刚闪现出来的毫光。梵高、达利的绘画，德彪西、勋伯格的音乐，卡夫卡、乔依斯的小说，里尔克、艾略特的诗歌并不只是人类文化史中一些偶然巧合的事件或暂时风行的时尚，甚至也不仅仅是文学艺术变革的"先锋"，或许它们就是人类社会即将发生巨大变化的不自觉的"先驱"，一些在潜意识中开始突破理性主义的樊篱、跨越工业社会的疆界的"先驱"。由于他们起步过早了，由于他们还是在懵懵懂懂中自言自语的，也是由于他们在准备不足的情况下向坚固的传统发起挑战的，于是他们便在很长的时间里被看作一些狂妄的、怪诞的、反常的、乃至邪恶的人，他们的作品的价值也因此常常被深深的误解。

现在的情况当然已经有了很大的转机。但是创作理论的研究时常还是落在创作实践的后边。以分析哲学为指导思想、以语言学为主干的结构主义批评对于新时代的文学创作来说，即使不是

① 〔日〕堺屋太一：《知识价值革命》第142页，三联书店1987版。

一种悖谬的话也是一种错位。时代呼唤新的艺术和新的文学，时代的潮流中已经涌现出新的审美信息，结构主义批评家们手中操持的仍然是旧的工具和武器。气氛型的综合信息是生气灌注的活蹦乱跳的水中游鱼，结构主义批评索要的只是剔剥了血肉的骨架，在它的视区里只有那种“条理型的单一信息”，这种信息可能从来都不曾完全主宰过美的领域。

“信息论”在其发展过程中曾经出现过两种不同的信息观：一是N·维纳的信息观，认为信息量是由信息诸要素之间的有序性、单一性、确定性、显著性决定的，越是结构单纯、秩序井然的结构，其信息量就越高；二是C·申农的信息观，认为信息源的组织结构越是不确定、越是无秩序，能够提供的信息就越多。以绘画艺术而论，西方古典主义的绘画作品作为信息源传递出的主要是维纳所说的信息；而西方现代派绘画艺术作为信息源能够给人们提供的主要是申农所说的信息。两种信息观念的对立实际上揭示了信息的二重性：当信息作为一种外指向的讯号、借以说明它所指称的某一外在事物时，它是作为“维纳的信息”存在的；当信息作为一种内在的标量、借以表现信息源自身的潜能时，它便是作为“申农的信息”存在着的。艺术作品的存在，是对于客观外部世界的再现呢？还是对于人的主观世界的表现？是对于人以外的世界的认知呢？还是对包含人在内的宇宙一体的体验？是为了展现真实的知识呢？还是交流真诚的情感？在这里，由于人们在艺术观念上的分歧，将迫使人们在“维纳信息”与“申农信息”之间做出抉择。

日本学者川野洋曾把这两种性质不同的信息概念引用到文学语言的研究中来。他说，在文学作品中，语言作为意义的传达者常常用来标示、解说、陈述、阐发他物，是一种确定意义上的信息，即“维纳的信息”，他把它叫做“文学的语义信息”；而语言

在文学作品中更经常地用来表现、抒发、咏叹创作主体的心绪、情思、意蕴，语言此时又是作为一种不确定的信息，一种内指向的信息存在着的，是一种“审农的信息”，他把它叫做“文学的审美信息”。

在我看来，文学作品中的“语义信息”，是一种较为稳定的语法关系或逻辑关系，是一种语境相对自由的（不计较语境的）符号系列，它所传递的信息多是语言的“词典意义”、“语法意义”，是一种“条理性的单一信息”；文学作品中的“审美信息”则是一种个别存在着的受语境制约的符号组合，是一种具体的个人心理状态，它所负载的是文学语言的“情感意义”和“直觉意义”，这是一种“气氛型的综合信息”。对于一部文学作品（尤其是长篇小说之类）的语言应用来说，“语义信息”与“审美信息”是两个必不可缺的层面，而决定文学的“艺术属性”的则应该是语言的“审美信息”，即语言的那种“气氛型综合信息”。现代人们的文学观念中所更看重的也正是这类信息。

中国的孔门弟子可以把《诗经》中优美的抒情诗篇当作万古不变的圣谕去字订句考，“皓首穷经”以追溯那些诗句中的“本事”和“原意”。而日本的现代派小说家川端康成曾回忆说，他在少年时代读《源氏物语》和《枕草子》时，“仅仅是念念词句的声调”、“读读文章的韵律”，“这样的朗读使少年的我沉浸于淡淡的多愁善感之中”，“意思是读不懂的”，“我是在唱一支不懂得意思的歌曲……不过现在看来它对我的文章产生的影响最大。少年时代唱的歌的旋律，直到今天，每当我提笔写作时，便在心中回荡。我不能辜负那歌声。”① 这位后来荣获了诺贝尔文学奖的当代文学大师，他在阅读文学作品时更侧重于接受

① 〔日本〕川端康成，《关于文章》，见《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，第266页，北京大学出版社1987版。

作品中的"气氛型综合信息"。

遗憾的是，五十年代以来的文学批评常常忽略了文学艺术作品中这个方面的信息的存在。

1.5 反叛结构主义

结构主义阵营中的文学批评家们，普遍感觉到了危机。他们中更为聪明的一些人开始从文学分析中认识到：没有什么确定的"语词"，每一个语词的下边都有一个"意义的深渊"；没有什么不变的句法，每一句话的后边都有一座"语用性质的迷宫"；在措词与意象之间蕴含着"无穷的折射"。结构主义，此路不通。一些结构主义的文学批评家幡然大悟，开始举起了"反结构主义"的旗帜。

早在1968年，尼古拉·吕韦就在他的《诗歌中语言分析的界限》一文中对语词间的"等值关系"表示了怀疑，他提请人们不要对艺术作品中可以用技术描写的因素评价过高，认为文学艺术对于世界的认识并不属于语言技能范畴的事。①

到了1970年，罗兰·巴尔特也开始对结构主义展开猛烈的抨击，他辛辣地嘲弄道：

> 据说某些佛教徒凭着苦修，终于能在一粒蚕豆里见出一个国家。这正是早期的作品分析家想做的事：在单一的结构里……见出全世界的作品来。他们认为，我们应从每个故事里抽出它的模型，然后从这些模型得出一个宏大的叙述结构。我们（为了验证）再把这个结构应用于任何故事：这真是个令人殚精竭虑的任务……而且最终会叫人生

---

① 〔荷兰〕弗克玛：《法国的结构主义》，冯汉津译，见《外国文学报导》1985年第5期第63页。

厌，因为作品会因此显不出任何差别。①

J·德里达则从“前提的虚拟性”上给结构主义文学批评来了一个“釜底抽薪”，他指责说，结构主义是从假定的前提出发，通过论述解释得到的仍是假定，其出发点是终点，终点也是出发点，这就陷入一种解释的循环。

M·富科则努力拆除结构主义批评闭合式的坚固的围墙，他指出：结构主义是以孤立、静止的僵死方法来研究语言系统和本文。而世界实际上并不是一条本文的银河，政治经济力量、意识形态和文化控制着整个意指过程，文学作品的本文不会是社会和历史之外的东西。

结构主义最后的堡垒大约要数列维—斯特劳斯了，到了1986年，这位老人也不能不连连发出哀叹：“巴黎的舆论使结构主义这个词成了一只正在燃烧的、或者说正在被砸烂的纸老虎。”②

接着，列维—斯特劳斯又郑重地补充说：“结构主义也只是在“极为有限的领域内进行研究”的一种“科学方法”。

如果承认了结构主义只是一种“方法”，那么结构主义不过是人创造出来借以分析理解对象的工具，只能从属于作为主体的人。方法固然是重要的，然而当方法被哄抬到人之上、被吹胀为人的全部世界时，这种方法同时也就成了桎梏人类手脚的枷锁，人就会被自己发明的方法所异化，人甚至成了自己发明的工具的工具。

对于结构主义思潮在哲学界的统治地位进行了更为沉重打击的是现代阐释学的集大成者伽达默尔和法兰克福学派的创始人马尔库塞。

---

① 〔法〕罗兰·巴尔特：《S/Z》，第9页，巴黎1970年版。

② 法国《快报》，1986年第1841期。

伽达默尔坚决反对把人类语言看作一个自我封闭的系统，他认为人类的语言像人类的历史存在一样，总是处于一种开放状态的。语言的意义，即人对于语言文字的理解，并不像结构主义语言学家所说的，纯粹地存在于法则、结构和关系之中，语言的意义也是人的意义，也是人的历史活动的意义，它总是与个人的生活目的、生活经验、期待视野相关，与个人从社会文化中已经获得的“前理解”相关，与言语活动的具体境况相关。意义是在人的活动中存在着、创生着的，生活中、实践中的个人是语言意义的一个具有无限生命力的源泉。语言的封闭系统一旦被阐释学的哲学家们打破并注入一条人类个体的血脉，语言就不再是“客观的”、“普遍的”了。结构主义的理论基础受到了无可回避的挑战。阐释学恪守的原则是：理解永远是个人的理解，理解的过程也是创造的过程。不难看出，阐释学对于言语活动中“个人创造性”的张扬，更贴近人类文学艺术活动的特点。

马尔库塞作为存在主义哲学家海德格尔和现象学哲学家胡塞尔的门生，对于分析哲学和结构主义语言学的批判就更为激烈。摩尔、皮尔士、卡尔纳普、罗素以及前期的维特根斯坦对于语言意义的追求，无不是以“清晰确凿”、“简约条理”、“纯粹单一”为最高境界的，马尔库塞却公然宣称：“在哲学中，不清晰是一种美德”。就他的有机天性来说他可能是更倾向于艺术型的，他说：“我是一个绝对善良而多愁善感的浪漫的人。”这无疑也影响到他的哲学学说。在马尔库塞看来，人性深处决定人的存在的“力必多”是人的本质存在，由此升华出的“梦境”、“幻相”、“神话”、“艺术”、“诗歌”正是人的生命力、想象力、创造力的集中体现，更切近人的本质。而科学技术的发展却是以牺牲这些东西为代价的，也正是在牺牲了“梦幻”、“神话”、“艺术”的废墟上才建造起那规则的、条理的、清晰的、确凿的语言。在科学实证

主义的哲学家和语言分析哲学家的实验台上，唐璜、哈姆雷特、罗密欧与朱丽叶、唐·吉诃德、浮士德的连珠妙语都成了不可思议的疯话和呓语。马尔库塞恨恨地说：分析哲学、逻辑实证哲学、结构主义语言学破坏了人的存在的自然性，破坏了人的意识的完整性，成了"科学理性"和"技术理性"对于人性压抑之上的再压抑。他热烈地呼吁一种"艺术理性"的出现，与此相应，他心神向往地呼唤那种"诗的语言"、"梦的陈述"、"神话式的比喻"、"自由真率的言谈"，呼唤那种传递出难以言喻的东西的言语。马尔库塞坚信，随着人类语言的"诗化"和"艺术化"，人类当下生存着的这个沉重、机械、冰冷、窒息、沦落、邪恶的社会才有可能变得富有活力、富有生机、富有美感、富有诗意。马尔库塞尖刻地嘲笑了甚至包括维特根斯坦在内的一大批逻辑实证主义哲学家，说他们的"语言研究"只不过是在玩弄"文字游戏"，与真实的社会和人生并无甚裨益。

第二章

寻找绿洲

2.1 艰难的转折

用索绪尔的结构主义语言学组建文学批评王国的革命，尽管给人们提供了许多珍贵的启示，但注定已经流产。

叛离了结构主义的学者，重新把目光从“语言”转向“言语”。

后期的巴尔特开始对言语作出如此热烈的评价：“言语是蕴涵、效应、反响、迂回曲折的巨大光晕……词不再是像简单的机械一样虚幻地被理解，它们像发射、爆破、振荡、庞大的机器、浓厚的气味一样喷发而来。写作使知识变成为一个盛宴。”①

他还毫不留情地说：“语言学有些类似于经济学，正由于分歧而在分化。一方面像计量经济学一样向形式化发展，沿着这个倾向，自身越来越形式化。另一方面，它的内容越来越丰富，越来越远离它原来的研究领域……无论是由于过度的禁欲或过度的饥饿，无论病症是枯瘦还是肥胖，语言学正在解体。”新一代的语言学家，应当有人去“收集语言的不纯洁、语言学的渣滓、信息的直接败坏”的东西，这些东西不是别的，恰恰就是“欲望、

① 巴尔特，《文学符号学》，见《哲学译丛》1987年第5期。

恐惧、表情、羞涩、过激、温柔、抗议、原谅、侵犯以及由音乐组成的活生生的语言。”①

但是，曾经是那样地钟情于“语言”的巴尔特，尚不愿意把自己的学术重心委身于“言语”，在他看来，“语言学”既然已经证明是无能为力的，与之相对的“言语学”也是难以捉摸的，他说，有人“为了最好的或者最坏的言语这个魔怪奋斗了一生”，结果仍然是空无所获。他希望能有一门新的学科，凌驾于语言和言语之上，既能保留语言学的骨架，又能收容起语言学中失落的东西，他说这门学科就是文学“符号学”。

关于巴尔特的“符号学”理论，我同意我国学者董学文的评判，他认为巴尔特符号学的基本理论框架仍然是凭借结构主义语言学的术语、概念搭设而成的，通体“笼罩着结构主义语言学和语文学的浓厚的雾障”，“带有符号元科学的特色”。②照此看来，巴尔特在后期提出的“文学符号学”，只是不得不松解一下结构主义语言学机械的框架，以扩充、容纳进文学中远为复杂、生动得多的言语现象，这种“符号学”的理论之于文学艺术审美本质的解释，仍然是一个非常蹩脚的工具。

“符号学”对于审美对象的适用性，照例受到了现象学美学家们的怀疑。杜夫海纳就曾委婉地指出：“符号学可以在何等程度上被运用于审美对象，对此我们不能预言”，③艺术符号学要想对文学艺术的语言研究做出一些贡献，“条件是艺术符号学应与语言学拉开一定的距离，不把它的形式主义作为典范”。④

晚期的巴尔特实际上已经充分注意到了“言语”在文学艺术现象中的显突地位，只是他不怎么愿意从根本上移动他的立足

① 巴尔特：《文学符号学》，见《哲学译丛》1987年第5期。
② 董学文：《〈符号学美学〉译者前言》。
③④ 杜夫海纳：《美学与哲学》，第115页，第78页。

点。后结构主义行列中另一位较年轻些的学者M·富科，同样地看出了“语言”与“言语”之间密不可分的联系，他在自己的理论中已经放弃了“语言”这一支点，选择了另一概念“话语”（discourse）来建立他的理论体系。按照他的界定，“话语”是人类的重要活动，是一种文化历史现象，它既是一种结构、又是一种功能，既是一种关系，又是一个过程。富科的这一概念显然是有意地调和“语言”和“言语”的对立，他想把人类的一切社会政治、文化历史活动都纳入“话语”中，在其丰富性上，它已经接近于“言语”，只是在个体性上，它又回避着言语。这对于文学语言来说，仍然不能不算一个问题。

2.2 回到索绪尔的起点

前边我们已经提到，在亚里士多德开辟的这条道路上，索绪尔对于人类语言发展的历史来说是极为重要的一站。这位活着的时候默默无闻，死了以后才由学生们对照课堂笔记为他编纂起第一本书的瑞士教书先生，竟被世界公认为现代语言学创始人，被奉为“现代语言学之父”，他的那部《普通语言学教程》一直被看作结构主义语言学发展的直接源泉。

为了对结构主义文学批评中的语言学观点作出总体的、公正的评判，为了对结构主义语言学给文学批评带来的灾难进行必要的清理，我们将重新审视索绪尔语言学的逻辑起点。

找出这一逻辑起点并不困难。

这个起点就是索绪尔关于“语言”和“言语”这两个概念的界定，及在此基础上关于研究对象的确立。

在《普通语言学教程》一书中，索绪尔首先对“语言”和“言语”这两个概念进行了严格的界定。他的见解集中体现在如下一

些论述中：

在我们看来，语言和言语活动不能混为一谈，它只是言语活动的一个确定的部分，而且当然是一个主要的部分。它既是言语机能的社会产物，又是社会集团为了使个人有可能行使这机能所采用的一整套必不可少的规约。整个看来，言语活动是多方面的、性质复杂的，同时跨着物理、生理和心理几个领域，它还属于个人的领域和社会的领域。我们没法把它归入任何一个人文事实的范畴，因为不知道怎样去理出它的统一体。

相反，语言本身就是一个整体、一个分类的原则。我们一旦在言语活动的事实中给以首要的地位，就在一个不容许作其他任何分类的整体中引入一种自然的秩序。

语言不是说话者的一种功能，它是个人被动地记录下来的产物……相反，言语却是个人的意志和智能的行为……

语言是言语活动事实的混杂的总体中一个十分确定的对象……它是言语活动的社会部分，个人以外的东西；个人独自不能创造语言，也不能改变语言；它只凭社会的成员间通过的一种契约而存在。

语言是每个人都具有的东西，同时对任何人又是共同的，而且是在储存人的意志之外的。语言的这种存在方式可表以如下的公式：

1＋1＋1＋……＝1（集体模型）

言语中没有任何东西是集体的，它的表现是个人的和暂时的，在这里只有许多特殊情况的总和，其公式如下：

1＋1'＋1''＋1'''……①

① 以上引文见《普通语言学教程》，第30页至第42页。

虽然，索绪尔也反复强调了“语言”和“言语”的联系，说“语言和言语是互相依存的，语言既是言语的工具，又是言语的产物”，但他仍然斩钉截铁地说：“这一切并不妨碍它们是两种绝对不同的东西”。①

继索绪尔之后，巴尔特在撰写他们《符号学美学》一书时，也曾首先对“语言”和“言语”进行界说，把“语言”看作是“一种社会习惯”、“一种意义系统”，把“言语”看作“一种个人的选择”，“一种现实化的个人规则”。富科在建立他的“后结构主义理论”时，也曾对“语言”和“言语”进行过清理。这里，我们不准备过多地摘引他们的原话了。因为这必然会给一般读者带来沉闷、繁琐之感。我们希望在下边的表格中能够一目了然地澄清这两个如此重要的概念。（参见表一）

索绪尔在将人类语言的存在区分为“语言”和“言语”两个部分之后，便坚定不移地把自己的语言学体系建立在“语言”的基石之上。他说：“一开始就站在语言的阵地上，把它当作言语活动的其他一切表现的准则。”

索绪尔的语言学后来之所以被称作“结构主义语言学”，正是因为它是建立在他的这一选择之上的。

在《普通语言学教程》一书中，索绪尔看重的是结构、形式、法则、共性、模式、系统；排斥的是主体、内涵、心灵、体验、风格、个性、创造和过程，这对于建立一门精确化的、科学化的语言学可能是便当的，但与生动丰富、不断生长变化着的人类的言语实际却拉大了距离。如果我们承认文学是主体的心灵创造，是言语个体独具风格的创造，承认文学作品的存在是一个社会历史环境中的接受流通过程，那么我们就会看到，索绪尔忽略或排

① 《普通语言学教程》，第41页。

表一，“语言”与“言语”的对照

	语言	言语
名称	〔德〕 Sprache	〔德〕 Rede
	〔拉丁〕 lingua	〔拉丁〕 Sermo
	〔法〕 langage	〔法〕 Parole
	〔英〕 language	〔英〕 Parol
属性	共时性的	历时性的
	集体模式	个体行为
	社会惯例	个人选择
	理性的	感性的
	必然的	偶然的
	普遍的	个别的
	抽象的	具体的
	既定的	独创的
	稳固的	自由的
	纯粹的	驳杂的
	封闭的	开放的
	转喻的	隐喻的
范围	人工语言	自然语言
	科学语言	日常语言
	元语言	对象语言

斥的东西正是属于文学的生命之类的东西。

不过，我们认为不能从这个角度来责备索绪尔，因为索绪尔的选择，显然不是出于文学批评的和审美探求方面的选择。

作为一种“科学的语言学”，索绪尔的语言学应当有它的一定的历史地位，而且是完成了相应的历史使命的。一切否定索绪

尔的过火的言行，都将表现出否定者自己的浅薄和浮躁。

更多的错误是发生在索绪尔之后。其一，人们不该把结构主义模式的语言学看作是唯一可能存在的语言学；其二，人们不该生硬地把这种语言学的模式照搬到文学批评中来。

语言学，作为完整地阐述人类语言现象的一门学问，在索绪尔的《普通语言学教程》中既使充分地估计，也只能说完成了一半，即关于“语言”（Langue）的那一半；另外一半，即关于“言语”（Parole）的一半，他没有能够去加以论证。

而关于“言语”的这一半，对于文学批评或文学研究来说，应当是更贴近、更必需、更重要的。

“言语”（Parole）可以作为研究对象吗？围绕着对于“言语”的研究能够形成一门学问吗？

巴尔特说“不能”。

巴尔特还抬出了索绪尔说“不能”：无论如何也不能有一种言语的语言学，至少根据索绪尔语言学理论是这样。①

是的，索绪尔的确讲过：“要用同一个观点把语言和言语联合起来”是不可能的，但他并没有否定建立一门“言语学”的可能，他说应该有两门语言学，一门是“言语的语言学”、一门是“语言的语言学”。他说：“这就是我们在建立言语活动理论时遇到的第一条分叉路（也是一条古老的岔道——引者）。两条路不能同时走。我们必须有所选择，它们应该分开走。”②他说，在这本书里他“将只讨论后一种语言学”③。

索绪尔的两位学生，巴利和薛施蔼，即《普通语言学教程》一书的整理者，在该书的头版序言中披露：索绪尔在第三度讲授他的普通语言学时，曾经向他的听众许过愿，他说：“关于“言语

---

① 巴尔特：《符号学美学》，第10页，辽宁人民出版社1987年版。

②③ 索绪尔：《普通语言学教程》，第42页。

的语言学"的研究将在他以后的讲坛上"占有一个光荣的地位"，遗憾的是这一诺言最终也没有实现。或者可以说这正是一个留待后人解决的问题。

2.3 理解的门槛

从文学批评和文学理论研究的特殊情况出发，我们倒是对索绪尔在语言学中排除掉的"言语"十分感兴趣。"言语"应当有资格作为独立研究的对象，如果能建立一门"言语学"，从而补上索绪尔遗漏下的一课，该是很有意义的。

这一工作不妨从对于文学语言现象的研究开始做起。

首先一个问题是：所谓"文学语言"究竟是怎么回事？它有无作为独立研究对象的可能？它是一种"语言"呢，还是一种"言语"。

在这个事关重大的问题前面，我们并非置身荒原茫然四顾，在我们的视野中已经留下不少探求者的足迹。

这里我们首先要提到的是施莱尔马赫，他曾经指出：语言有两个要素，"音乐的"和"逻辑的"，诗人应使用前者并迫使后者导引出个体性的形象来。思辩和诗尽管都使用语言，但两者的倾向是对立的，前者企图使语言靠近数学定理，后者却靠近意象。

这里，我们还将怀着近乎感激的心情追溯到黑格尔的一位同龄人，德国著名哲学家、美学家、语言学家、诗人洪堡德在他的丰厚的著述中蕴藏有许多关于文学语言的见解，这些见解足以增进我们筹划"文学言语学"的信念。比如，他说：

不要把语言视为死的产品，而应视为创造……，在语言的现实里，

语言在每一时刻都是某种继续的、暂时的东西。即使通过文字的保存也是像木乃伊一样的不完善的保存，在这里，它必须使活的讲话成为易感受的。①

在洪堡德看来，“语言不是作品，而是活动”，“是心灵的工作”，语言的内部形式“既非逻辑的概念，也非身体的声音，而是人们对事物的主观见解，是幻想和情感的产品，是概念的个体化”，“把语言破碎成词和规则的是科学分析的人为的死亡”，只有诗人才是“语言的完善者”。

克罗齐曾以赞赏的口吻讲到洪堡德的这些思想，同时他还严厉地批评了在洪堡德之后把语言学研究当作“自然科学”研究的倾向，批评了构造主义心理学家冯特忽略“幻想”的作用把语言当作“规范科学”研究的倾向，指责他“没有能力驾驭语言和艺术的问题”，断定相对洪堡德的研究这些机械化的语言研究是一种“语言学的退步”。

在当代，我们发现特别关注到文学言语现象的还有法国著名哲学家保罗·利科尔（Paul Ricoeur），这位于1913年出生于威伦斯的哲学家，在江河横溢的西方当代哲学界，以坚实沉稳、富于独立精神而著称。约翰·汤普森在专门介绍他的思想的文章中说：利科尔的哲学是真正开放的哲学，他的思想没有形成一个封闭的体系，他的思想不受某种正统观念或某些时新学派的限制，在他的著作里包含了许多人类思维传统的积极成果，从解释学和现象学到分析哲学、结构主义和批判理论，他都能把它们融进他那富有创见的思考中，近年来，他的注意力更直接地转向语

① 〔德〕洪堡德：《论人类语言结构的差异》，第54页，转引自克罗齐：《美学的历史》，第168页，中国社会科学出版社1984版。

言问题，在许多令人吃惊的课题上写出了富有权威性的著作。①

这里，使我们受到鼓舞的是他发表在美国《今日哲学》1985年春季号的一篇论文，标题是：《言语的力量：科学与诗歌》②

首先，他把言语看作是人类的力量，他说："我要赞美言语的力量，也就是语言赋予人类的那种力量。"

利科尔在语言问题上也可能是受到了谢林的影响。谢林曾说：语言是先人类意识的创造物，人类语言是"从有限中的无限那里导向自我的魔鬼的暗示"，这种导向自我的语言应当是言语，是语言的无限。在利科尔看来，言语的力量就是"有限工具的无限运用。"

有限的工具：包括固定的"音素"、"词汇"、"语法规则"，即"语言"；

无限的运用：包括人们在共同的语言习惯用法内已经说出的和可能说出的所有"话语"；

由此，便形成了两门学问，"语言的语言学"和"话语的语言学。"

前者研究"音位"、"词汇"、"句法"的有限结构，后者研究语言在句子基础上的无限运用。

利科尔的这篇文章主要是探讨后一类语言学，即实践意义上的、应用意义上的、操作意义上的语言学——"话语的语言学。"

他认为从话语学的意义上来讲，人类在语言运用中采取了两种互不相同的基本策略，即"科学语言"的操作和"诗歌语言"的操作。

如果我们接过来这个话题推演一下，或许可以得出这样的结

---

① 参见保罗·利科尔：《解释学与人文科学》一书的英文版编译者导言，剑桥大学1981年出版。

② 参见《哲学译丛》1986年第6期，朱国均译文。

论，围绕人类语言的这样两种运用的方式，存在着两门实际的语用学："科学话语学"和"文学话语学"，考虑到文学创作和文学鉴赏、文学批评的个体化色彩，我们也可以在一个更专门的意义上叫它作"文学言语学"。

利科尔当然没有建立什么"文学言语学"的打算，但是他仍然从"话语语言学"的角度分析了"科学语言"与"诗歌语言"不同的特点。

他是从对待"一词多义"的态度着手进行分析的。

"一词多义"是人类话语的一个根本属性，比如，汉语中的"花"，其原义或基本语义是指"种子植物的有性繁殖器官"，但在实际的语言交际中，"花"却获得了数十种乃至上百种意义上的用法。"花"可以泛指各种花朵、花卉，又可以专指"棉花"，而战士负伤称"挂花"，小孩出痘称"出花"，老人视力减退则称"眼花"，这与"花"的原意已相去甚远。大约因为"花"与生殖有关，"花"在实际运用中便与女性发生了更为密切的关系，"黄花"不仅是"黄颜色的花"，也成了"处女"的代称；"采花"不仅是"攀折花朵"，也成了"搞女人"又一说法；"花瓶"也不只是"用来插花的容器"，"花瓶"也指谓仅凭姿色谋得位置的"女秘书"。至于用"花大姐"、"花媳妇"来称呼一种学名为"二十八星瓢虫"的害虫，更有些像是童话或者诗歌的语言了。

在具体的言语过程中，"一词多义"表现出积极和消极的两个方面。积极的一面是：由于一词具有多种含义，因而用一定数量的词汇就可以表述人类极为丰富的经验，这是一种"节约"的原则；消极的方面是：一词多义将会带来歧义的危险，给交流带来"误解"。

科学语言和诗歌语言恰恰处于"一词多义"这一难题的两个

极端。

科学语言要做的工作是通过"定义"来消除"歧义性"，然后将"纯净"的定义组成理论系统，进而把这个系统加以抽象——更高意义上的纯粹性——最后达到一种数学的精确性。这种语言科学化的进程在莱布尼茨、罗素、维特根斯坦一行人的努力下，取得了很大的成功。但是一旦有人企图用这种语言去网络人类的全部生存空间和生命活动时，注定要失败，因为他们干预了不属于"科学"范畴内的事情。歧义性还有另一方面的功能，歧义性可以使语言表达罕见的、新颖的、独特的、完全属于个体方面的经验和体验，而且只有在这种不确定性的精神状态中才能产生出人的创造性。

诗歌的语言要做的工作恰恰是通过"一词多义"来制造话语的"歧义性"，诗歌不是消除歧义性，而要时常求助于歧义性，流行歌曲中的"路边野花不要采"，并不是不让男主人攀折野地里开出的花朵，"野花"在这里指的是"情人"，即法定妻子之外的有情女子，"野花"已经被赋予了无比丰富的新的含义。如何"制造"话语的"歧义性"？在利科尔看来诗人也像科学家那样有自己的一套程序。在这篇文章中他援引了雅可布森的隐喻理论来帮他的忙，他以"时间是个乞丐"为例，说明意义如何在"时间"和"乞丐"的组合中产生，而在这一新的结合体中，"时间"和"乞丐"两词都在瞬间增殖了新的含义。这些增殖的含义又是不确定的，具有多种解释的可能。一种隐喻就是一首小型的诗歌，而一部长诗就是一个巨大的、连续的、持久的隐喻网络。人们就在话语的这种多层次的网络中，展现心灵的自由性和创造性。我的手头有一本《曾卓抒情诗选》，是作者赠送我的，随手打开哪一页，几乎都可以看到这样的句子："忧郁像一只小虫，静静地蹲在我的心峰"、"一簇簇暗哑的丛林，守寡的枯涸的池沼"、"扶起这

一片呓语的草原"，"希望的顶点是含笑的坟"……诗人牛汉在评论曾卓的这些诗句时说：这些都是从他骚动的灵魂中辐射出来的光焰，是一种天高地厚的情感。如果从文学语言学的意义上看，这些"光焰"，这些情感不也正是凭借人类语言的"歧义性"表达出来的么！

利科尔在论述诗歌语言时，还特别提到了人的感情。他说：通过语言，诗歌和音乐一样表达了感情。感情也就是心灵的骚动。感情就是你对自己在生活中所处位置的感受。一首诗改变了我们的感情，也就"更新了我们脚下的地平线"。至此，利科尔已经把"诗歌语言"提交到"本体论"的高度来谈论。最后，利科尔谦逊地表示，关于"诗歌语言"，应该还有更深刻丰富的、乃至近乎神秘的东西，对于诗歌来说，"语言可能是赞美和歌唱的仪式"。然而，作为一个哲学家，他无法进入诗的内部，他说诗人会替代他充满激情地谈论诗歌，"哲学家不必去冒充诗人。哲学家分析和创造理解，创造理解就是引向诗歌的门槛。一旦到达了这一门槛，哲学家向欢迎他的诗人表示敬意——然后就不再说什么了"。

如果说文学批评真的像有些人说的那样，是位于哲学和艺术之间的一个行当，如果文学批评家的天性真的像有人指出的那样，既具有哲学家的睿智，又怀着诗人的激情，那么他也许就会在跨过"理解的门槛"之后，对整个文学中的言语现象乃至从文学言语中表现出人性和诗性做出更多一些的审美意义上的描述和思辩。

也许，人们将会在文学与诗歌的国土上为现代社会中干渴已久的言语者寻觅到一块芳草萋萋的绿洲，寻找到一泓长流不息的甘泉。

2.4 文学言语学

我们希望诞生一门"文学言语学"，一个近迫、直接的目的就是要给语言分析学家蒸晒干涸了的土地灌溉泉水，就是要给结构主义者剔剥干净的"大鱼骨"复活生命。虽然，我们并不一概否定结构主义语言学和结构主义批评取得的那些结论。文学的语言，不但在文学创作家那里、在文学作品的鉴赏者那里应当是绿意葱笼、生长旺盛的，在文学批评家那里也应当是富有活力和生命的。

我们首先面临的是一个措词问题，或者说是确定概念的问题，即"文学言语学"中的"言语"其涵义究竟是什么？

从国外晚近的语言学研究看，经常并置地出现这样三个概念：Language，discourse，parol，在我们国内一般把它们翻译为"语言"，"话语"，"言语"。在汉语中这三个词汇的字符相似，语义的区别也不很明显，而在英语中它们的词根却是不同的，其用法也有着细致的差别。"Language"是指与"语言学"或"语言教学"有关的、专业的、系统的语言知识、语言理论；"Parol"指口头言讲的行为，而且是非正式的、不正规的，侧重于个人方面的、较为灵活自由的。"discourse"指演讲、会谈、论证、对话，在其固有用法中还含有推理的意思。关于Language与Parol在现代语言学中被索绪尔、巴尔特赋予的理论涵义，前边（见表一）我们已经谈到，关于"discourse"的理论涵义，利科尔在《结构·词语·事件》一文中把它概括为这样几个方面："它是一种表现事件的行为方式，是一个选择的过程，它具有创造性的本质，它是开放的、与语境有关的。显然，作为语言学的概念，"discourse"与"Parol"很是相近，而与

"Language" 相去较远。细审汉语中的"话语"与"言语"，其关系也是更为接近的，"discourse" 有时也译作"谈话"，那么它和"言语"都是可以用作动词而表达过程的，而"语言"只能是名词。这本书中我们选中了"言语"这个词，只是觉得在语感上它更突出了个体性的色彩，我们并不排斥它有时也含有"discourse"（话语、谈话）的意思。这样做是否合适，好在我们只是"刍议"，尚有待于公论的出现。

被卡西尔称为"语言批判哲学鼻祖"的洪堡德曾告诫人们，不能将语言视为某种产物而应视为某种活动，不能以某种纯粹静止的方式将语言界定为一套固定语法形式或逻辑形式语言，在言语行为中应注意到人的全部主观生活和人的个体的生活，如果忽略了这些，那么一切语言学的研究都将是有缺陷的。洪堡德常常是站在美学的立场上来观照语言学的，他的这些见解非常适宜我们的文学言语研究。在我们看来，"文学言语学"中的"言语"，绝不能仅仅限制于作品的"文本"中，它是文学创作和文学鉴赏、文学交流中的一种活动，一种过程。这是一个开放的系统，我们的研究将会注意到从言语在作家心灵深处的"孕育"和"萌发"，到言语通过写作在文本上的"定形"，到鉴赏者在历史的长河中接受性的阅读和理解这样一个曲折漫长的过程，一个充满了个体创造精神的过程。

在这个广阔的研究范围内，从文学艺术的审美的特性出发，我们将特别关心文学言语的"个体性"、"创化性"、"心灵性"、"流变性"。

"个体性"。言语，总归是人的活动，是人的本质力量的体现，是个体真实的物理、生理、意识、情感活动，它具有真实的物质或精神方面的对象，它拥有或强或弱的动机或动力，它追求或隐或显的价值和目的。施莱尔马赫指出过，即使是语言的理解

活动，也总是要在语言的两个层面上进行的，一个是语法的层面，一个是言语者个人的生活过程。言语活动是言语者个人生活的一部分，言语者一方面在使用着语言，一方面又在用自己个人的生活经验介入着语言，改变着语言，从而给他使用着的语言注入个性的色彩。如果没有个人对于语言的使用，语言就会丧失被理解的能力，乃至最终失去生命。而且，哪怕是个人对于语言的曲解或误解，在一定情况下也仍然可以表现为个人历史存在的必然性和独特性。况且，何是"曲解"，何是"直解"，何是"误解"，何是"正解"，有时并不是容易得到确证的。

对于文学言语来说尤其如此。这里，请允许我举一个新近遇到的例子：美国摄制的获奥斯卡金奖的影片《末代皇帝》在中国放映后引起舆论界很大的轰动，其中有这样一个细节：故事即将结束时，年迈的溥仪在故宫中看到一只苍老的、浑身乌黑的"蝈蝈"在历经半个多世纪的沧桑之变后从皇帝的宝座里蹒跚爬出。我没有料到，对于这个"蝈蝈"的解读竟出现了如此大的分歧意见：有人说"蝈蝈"是一个象征，溥仪童年时代养下的这只"蝈蝈"象征了人的"自然天性"，"蝈蝈"的复出，则象征了"人性"的复苏；有人说"蝈蝈"是一个"荒诞"，人间折腾六十年而一只蝈蝈刚刚睡醒，它寓意了"人生如梦、世事如烟"；有人说"蝈蝈"是一个"隐喻"，蝈蝈的"万寿无疆"暗示了在中国六十年代的国土上，皇帝的幽灵并未消失；还有一位香港的著名导演说"蝈蝈"是一个"败笔"，理由是任何品种的蝈蝈都不可能活这么多年……电影的编剧或导演可能自有他的"原意"，查一查辞典中"蝈蝈"条目，无疑会有着科学的说明，然而，谁又能拆除人们对于这个"蝈蝈"做出如此不相通融的理解呢？而且，只有白痴作家才会期望读者或观众对自己的作品做出千篇一律的解读！唯一的可以选择的道路是我们只有承认，语言的理解过程、

文本的解读过程同时也是个体言语者的创造过程。大约正是由于这个原因，像施莱尔马赫、狄尔泰、伽达默尔、利科尔等现代阐释学大师们在强调人类言语活动的个体性时，都非常喜欢把“语言的理解”与“艺术的创造”相比并。

在语言学家的实验室里可能有纯而又纯、虚而又虚的、不沾人间烟火的“语言”，但在我们这类文学批评家的园地里，决不会有游离于人之外的“言语”，我们不追求纯粹的“要素”，我们甚至还特别偏爱那些带着个体的面容，带着个体的体温，带着个体肌肤的气息、甚至带着自己的血型，带着自己的遗传基因的言语。基于这样一种看法，“文学言语学”自然会从一些“实践哲学”、“主体哲学”、“生命哲学”中吸取精神上的营养以补益自己。

“创化性”，创造，是人类独具的特权，所谓“上帝的创造”，其实都是人赋予的，是凭借人的手和脑完成的。人的创造性在美的领域和艺术的天地中得到集中的表现。文学，属于美的领域，属于艺术的天地，文学是创造，文学是凭借着语言的材料在言语活动中的创造。在伽答默尔一派的哲学家看来，语言的富有个性特色的运用，就已经含有创造的因素在里面，不论是作家写作或是常人阅读皆是如此。在格式塔一派的心理学家看来，在一部用文字符号写下的文学作品中，字和字、词和词、句子与句子、片断与片断、章节与章节之间的拼接和组合也会创生出一种新的产物，一种本来并不曾具备的新质。文学家凭借着他自己独特的感觉和体验对他手中的字词语句进行天才的选择和组合，创造化生出宇宙间从来没有过的声响、光线、色彩、温度，创造化生出宇宙间从来没有过的境界、氛围、人物、故事。英国启蒙主义时期的感伤诗人杨格曾在他的《论独创性作品》一文中写道：“独创性作家的笔，像阿米达的魔杖，在贫瘠的荒地里呼唤出百

花盛开的春天。天才和智慧者的差异正像魔术师和建筑师的差异一样，一个用不可见的方式竖起自己的建筑物，另一个靠熟悉运用普通工具建造自己的建筑。”文学的语言不应当是这种“普通的工具”，而应当是一支点石成金的魔杖。在文学中，真象是有那么一种言语，喊一声“芝麻、芝麻”，就訇然打开一座洞天仙府，念一句“嗡嘛吽呢叭咪哄”就顿时招来神童、仙姬、鱼龙、鬼狐。鉴此，“文学言语学”将从中外古今的美学理论与艺术创造理论中撷取与文学语言相关的部分来充实自己。

心灵性。中国古代医学中讲：“舌为心之苗”，中国古代文论中讲：“言为心之声”。两个比喻都很形象生动。在西方也早就有人讲，语言的特征“不应与逻辑学而应与心理学有关”。人类心理是人类语言得以发生的基础，个体的言语又是个体心理活动的重要表现形式。人们实际进行着的言语活动，决不是被动地遵依某种语言学法规条令的机械运转，在人类的言语活动中总是容纳了言语个体丰富的心理活动，甚至负载着人类集体的精神活动的。在现代心理学中，“言语”一直是心理学家们关注的一个课题，不少杰出的心理学家都曾经试图从“言语”的方面打开心理学的突破口，进入人类心灵活动的神秘王国。遗憾的是语言学家们长期对心理学抱有偏见和戒心，仿佛心理学一旦介入，就必然破坏语言学研究的确定性和纯粹性。“文学言语学”不但没有这方面的禁忌，反而宣布要和现代心理学结为紧密的联盟。心理学中有关言语方面经实证或内省得来的成果，将被“文学言语学”拿来作为自己理论的有机组成部分。瑞士心理学家皮亚杰对于人类言语活动的心理机制的研究是做出了很大贡献的，他有时也被称作“结构主义”者，但却时常发表一些不同于正宗结构主义语言学家的独特见解。他曾说过：“言语的创造性主要表现在话语（与语言相对而言）的领域里面，也就是在心理语言学的领域里

面。事实上语言学在对心理学采取怀疑态度几十年之后，心理学又重新建起了桥梁。”①他还提到布龙菲尔德早先的一种设想：把人类言语活动的数学的、逻辑的一面归结到“语言学”中，把其心理活动的一面归结到“话语学”中去。他还提到了乔姆斯基、拉康对于沟通语言学和心理学的积极尝试，虽然在基本出发点上他和他们有着严重的分歧。

流变性。在索绪尔的语言学中，没有“时间”的地位，索绪尔曾经解释说，时间对于语言的稳定的结构，就象“时间”对于恒星的位移一样，是可以忽略不计的。“言语”却不是这样，言语体现为一种过程，言语是多变的，在时间的横轴上，在个体的意识中、在社会的文化历史沿革中流动变幻。存在主义的哲学家们也总是强调“言语”或“言谈”的时间性，海德格尔就反复讲过，“由领会、现身情态与沉沦组建而成的完整的此之展开状态通过言谈得以勾连”，“言谈就其本身而言就是时间性的”。②结合文学创作的情况，我们并不难理解语言在时间中的流变。且不必说原始部落中人们的言语与发达社会的人们的言语在表达方式和使用的功能上有多么大的不同，即如我国小说家曹雪芹和韩少功吧，说的是相同的“语言”，却是不同的“言语”；而《红楼梦》的文学言语历经二百多年后进入当代人的阅读领受中，也已经不是曹雪芹写作时的言语，其内涵在交流中已发生很大的变化；再说韩少功吧，他写《飞过蓝天》时和写《爸爸爸》时用的是同一种“语言”，但作为“文学言语”，其间已发生沧桑之变。这恰如现代阐释学所认可的：人们对于语言的每一次使用，都是对于“稳定的语言结构”的一次威胁性挑战。语言在使用过程中获得的新意，始终在反抗着似乎已经定型的语词涵义、句法

① 〔瑞士〕皮亚杰：《结构主义》，第57页，商务印书馆1984版。
② 〔德〕海德格尔：《存在与时间》，第413页，三联书店1988版。

结构、文本秩序。在一个时代的文学变革时期，言语使用者与固有语言的矛盾往往显得更加尖锐激烈，有时甚至会激烈到“血战到底、誓不两立”的地步，这需要双方经过很长时间的调谐、退让，才会渐渐平息。实际上，语言在使用中遇到的这种冲突，恰恰使语言能够不断地生长发育着、不断地更新自己、超越自己。由于“文学言语”的这种非稳固性和在历史进程中的流变性，因此我们对于二十世纪以来新兴的文化人类学、现象学、阐释学、接受美学就特别感兴趣。

在对于“文学言语”的考察中，我们刻意突出文学言语的“个体性”、“心灵性”、“创化性”、“流变性”，一方面是因为这比较符合文学艺术作品的特性，同时也是为了与结构主义语言学坚持“语言”的“先验性”、“逻辑性”、“模式性”、“固定性”相对抗，形成一种鲜明的对比。这样，我们的“文学言语学”在某些关注的方面，就可能要回到传统的一些问题上。

当然，我们不会完全回到“结构主义语言学”之前的文学语言研究的路子上去。

公正地讲：在结构主义语言学和结构主义文学批评之前，文学的语言意义上的研究是十分薄弱和粗浅的，在一些作家、诗人、批评家的言论里虽不乏真知灼见，但做为一门学科几乎是不存在的（中国意义上的诗律学可能是一个例外），翻一翻我们国家长期使用的文学理论权威性的教科书，就会完全了解这一点。例如，我国新时期里在各大专院校广为使用的《文学理论基础》一书中（陈荒煤任顾问，上海文艺出版社1981版），“文学作品的语言”只是全书十二章中第四章里面第三节的一个问题，在全书426页中占不足9页，是全书的五十分之一；而由韦勒克、沃伦编著的《文学理论》一书（三联书店，1984版），文学语言的研究在全书十九章中最少占据六章，就数量而言几乎占据全书313页的一

半。结构主义文学批评的一个了不起的历史功绩，就是把人们研究文学的目光牵引到文学的语言构架——文本上来。结构主义对于“文本”的封闭性的强化研究，毕竟还是为我们留下了许多可资借鉴的东西，“文学言语学”的研究也将欣然地把结构主义语言学和结构主义文学批评当作过去的传统，在与它们保持对立的同时，也将与它适当地渗透、融汇，有效地继承这份遗产。

就“文学言语学”的对象和任务而言，它还将与一些新兴的语言学科，如“语用学”、“社会语言学”、“心理语言学”建立更密切的关系。

言语活动是由“对象——发话者——符号——听话者”构成的一个四项循环系统。这个四项循环系统与阿布拉姆斯描述的文学的四项循环系统“社会——作家——文本——读者”是一致的。文学批评要从语言的角度考察文学，就不能不系统地研究言语活动的这一“四项循环系统”，或者说这一螺旋状的“言语链”。其中，符号自身的关系和法则，是句法学和文本学的范围，结构主义对此已做出了自己的贡献；符号与言语者的关系是语用学研究的范围，符号和言语对象的关系是语义学研究的范围，这两个范围又直接联系着心理学和社会学，是言语活动的重要环节。在文学的四项循环系统中，“创作论”、“鉴赏论”属于“语用学”的范畴，“作家论”和“价值论”属于“语义学”的范畴。由此看来，“文学言语学”不只是研究文学语言技巧的学问，它多少已经具备了“文学整体论”、“文学系统论”、“文学通论”的性质，只不过它的基础是建立在“言语”理论之上的。

2.5 操斧伐柯

文学的系统研究，是可以选取不同的立足点、不同的渠道、

不同的座标系统进行的，如“社会的”、“传记的”、“历史的”、“审美的”等等。从“文学言语”的角度进行研究，应该说是更为切近一些的，而实际上则又更困难一些。

这一方面固然是因为语言学远不是一门成熟的学科。在有关语言的一些重大问题上还来得出一致的意见。在“语言学”内部，各个门类间的发展还不平衡，这无疑会给文学的研究造成一道道障碍和陷阱，许多优秀文艺学家、美学家、文学批评家，如苏珊·朗格、柯林伍德、阿恩海姆、阿瑞提、甚至还包括巴尔特，一旦他们奋力冲进文学语言的魔阵之中，无一能摆脱那种惶惑、焦虑的心情。

索绪尔一开始就认识到了“言语活动”的超复杂性，他说：

> “整个来看，言语活动是多方面的、性质复杂的，同时跨着物理、生理和心理几个领域和社会的领域。我们没法把它归入任何一个人文事实的范畴，因为不知道怎样去理出它的统一体。”①

读索绪尔的书，尽管他已经涉及到人类语言现象中许多艰奥的理论问题，由于他回避“言语活动”，所以我总觉得他有些“避重就轻”。

除了对于“言语活动”的认识上的困难之外，即使认识前进了一步，也还有一个同样艰难的表述问题。研究言语活动的人，自己的言语表述总是要绊倒在言语研究悖论的顽石上，摔得鼻青脸肿，在众人面前尴尬地破损了自己的形象。

比如：日本的一些禅学大师在累累著作中大谈禅道，似乎他胸中的禅学已经精乎其精，然而，禅道的核心精义，不就是“一切全在不言中”吗？铃木大拙谈到最后，就很尴尬，他后来在给

---

① 索绪尔，《普通语言学教程》，第30页。

我们的胡适博士的通信中就十分懊恼，他承认：在达摩祖师面前，他是有罪的。

作为语言学家，维特根斯坦主张对不可言说的东西保持沉默，而罗素在为《逻辑哲学论》一书撰写的《导论》中说："维特根斯坦先生终于还是说出了一大堆不能说出的东西"，"我承认这使我有某种理智上不快的感觉。"①维特根斯坦听到了罗素的不快之言后，自己也感到十分不快，他竟然拒绝了这篇导论，不礼貌地制止了别人的发言。

结构人类学家列维·斯特劳斯在他的《野性的思维》一书中，费尽周折、殚思竭虑地论述了"野蛮人"的语言，认为"野蛮人"的语言中有着美妙的意象，丰富的想象，充沛的悟性，迷人的魅力，总之，"野蛮人的语言更符合人性"。然而列维—斯特劳斯先生自己说话与写作时决不用那种"野蛮人"的言语，他宁可使用那种丧失了部分人性的、逻辑的、抽象的、干枯了的言语。这就叫做"操斧伐柯"，取则虽然不远，要做得漂亮真是不容易。

联邦德国文学批评家P·K·库尔茨在谈到结构主义的文本批评时曾指出过这样一种窘迫的现状：文学在竭力抵御着人类理智与感性的分裂，而批评却在以理智与感性分裂的方式接近文学，文学批评努力去做的，正是文学创作要批评的，这简直就是一幅生动的漫画。这种困窘远不只降临在结构主义文学理论家的头上，几乎任何想使文学现象科学化、系统化的理论都是这样，"一种既要在科学上尽可能满足精确科学的要求，又要在社会上不脱离多元社会的意识形态的基础的综合性理论，艰难地在文学理论和大学教育的背景的净火中大声叫喊。"②

---

① 见维特根斯坦，《逻辑哲学论》，导论，第16页，商务印书馆1983年版。

② 库尔茨，《联邦德国文学批评方法和文学理论》，译文见《外国文学报道》1985年第1期。

"文学言语学"能够逃脱这炼狱之火的熬煎吗？我们知道不能。我们要做的依然是一种"难以选择中的选择"，我们选择的道路并不一定就比别人的好，唯一的理由很可能只是这样一句孩子们说的话："因为我喜欢。"

比如在思维方式上，尽管许多同仁大声疾呼中国人历来缺少"逻辑思维"、"抽象思维"、"科学思维"的能力，中国人的当务之急是补上这一课；尽管许多更年轻些的朋友愤激地斥责中国传统的思维方式缺乏条理，缺乏概念，缺乏模式，缺乏思辨，是"水墨一团"，是"混沌一片"，甚至是"牛屎一滩"，在我们着手创建的"文学言语学"中，我们还是决心把对文学言语现象的感觉、体验、直觉、领悟放在重要的位置上。第一，我们在研究中始终不准备放弃文学和语言的感性经验方面的东西，第二，我们也决不淡化我们对于我们的研究对象的好奇心、求知欲、神秘感和亲切感。当然，我们不会一概拒绝前人凭藉理性和智慧累积下的知识和理论、范畴和概念，只是我们仍然认为，这些东西对于文学批评家来说，总不如对于数学家、物理学家更为重要。

又如，在研究的方法上，我们也不能不反对那种一味"简约化"、"法则化"的研究方法，我们的《文学言语学》更着重对于具体文学言语现象，甚至对文学言语个体进行观察、分析、描述，在描述中渗入我们自己的感受和体验，渗入当代人的感受和体验，使我们的研究对象更加充盈，更加丰满。对于科学来说，个别的、具体的、特殊的、偶然的可能是没有意义的，或者是没有多大意义的；然而在文学和艺术圈子里，这正是人的生命在文学艺术中的真实体现。文艺学毕竟是一门人文学科，我们不能为了那个"科学"，把文学批评和文学理论弄得一点人味都没有。也许有人会说，那么就不该把你们的研究称作《文学言语学》。也罢，比如，称作《文学言语现象研究》也可以。然而结构主义语言学

家乔姆斯基曾经傲慢地嘲弄著名的社会语言学家戴尔·海姆斯，说他从事的工作不过是"采集蝴蝶标本"。他说："你要是喜欢蝴蝶标本，那也无损大雅。但是这样的工作不宜和研究工作混为一谈。"照这类严肃冷漠的科学家看来，如果我们的工作连"研究"也提不上，那么就算是一种充满了个人兴趣的现象描述吧！这也无伤大雅，象"天文学"、"化学"这样正经八百的大科学，还不是从"占星术"、"炼丹术"的迷离的梦幻中演化过来的吗？

在即将结束这一章时，我们必须声明，这本小册子显然并不就是《文学言语学》，它只是关于"文学言语学"的。在这本书中，一方面我们想为建立"文学言语学"清理一下场地。另一方面，也准备在这块地面上钻几个洞，查勘一下有无大兴土木的可能。

可能，或者不可能。

第三章

回溯泰一

3.1 风格的零点

一种在国外时髦了许多年至今已经不再时髦，而在中国仍然十分新鲜的语言学理论，具有这么两个固定的立脚点：

（1）存在着一种纯净的语言，即不含任何个性的语言；

（2）存在着一种自在的语言，即没有主体存在的语言。

前一种观点的集中代表人物是N·乔姆斯基，他说："语言学理论所要关心的是一个拟想的说话人兼听话人，他所处的社团的言语是纯而又纯的，他对这一社团的语言的了解是熟之又熟的，他在把语言知识施之于实际运用时，不受记忆力限制的影响，也不被注意力分散，不受兴趣的转移和语言错误等情况的影响……"①

乔姆斯基这样做，并没有什么事实的基础，因为世界上根本不存在这么一个"纯之又纯""熟之又熟"的言语社团，这种"纯净的语言"只是他虚拟的一种设想，显然不是为了别的，而是为了给他的规范化的语言研究造成比较方便的条件。

这种作法，有点象卓别林表演的一幕喜剧：卓别林要出远门

---

① 见Noam Chomsky，《Aspects of Theory of Syntax》，P. 3.

了，慌慌张张把衬衫、衬裤、围巾、外套塞进手提箱里，扣上箱盖后不少衣服的边角还露在外边。很不好看。怎么办？卓别林找来一把剪刀把露在外边的部分统统剪掉，便心安理得地扬长而去。

不久，在美国就有语言学家出来批评乔姆斯基的“纯语主义”的论调，W·拉波夫说：“任何语言集团里都存在着语言变异和不纯一的语言结构，这是已经被事实证明了的。至于是否存在一种没有变异的纯一的语言集团，倒是值得怀疑的。可是在语言学家之中有一种神话，认为等待他们去研究的是一种纯净的，真正说同一种语言的语言集团。语言学家往往认为他自己所属的那个语言集团离开了规范，变糟了。”①

“纯粹的语言”，只是某些语言学家一手造出来的神话，接着他们又去虔诚地维护这种“纯洁的语言”，痛心疾首地斥责那些破坏了语言“纯洁性”的语言。这种与风车作战的绅士唐·吉诃德，西方有，中国也时有所见。

“翻译机器”，该是遵照规范化语言学家们的心愿造出来的“乖孩子”了，不料就连它们有时也犯错误，也跳出来捣乱。美国航空航天局的一台“翻译机”竟然把工程学术语“喷射造型法”译作“尖叫着射出精液”，真格儿地走火入魔了。

第二种观点的一个极端的代表人物，该是J·拉康了。一位苏联学者曾经十分恼火地指责拉康在取消主体、排除主观因素方面表现得最为充分。拉康试图将结构主义语言学的理论移接到精神分析心理学中来，试图用结构主义语言学的理论对人的深层心理中的潜意识——个体潜意识、集体潜意识作出解释。在他看来，人的潜意识中也存在着结构，存在着普遍的法则，存在着先验的

① 〔美〕W·拉波夫，《在社会环境里研究语言》（1970）见《语言学译丛》第1辑第32页，中国社会科学出版社1979版。

语言的模式，所谓主体，是没有意义的，充其量不过是一个载体。他把有关主体的一切理论都说成是"直觉主义"和"心理主义"而加以攻击。康德说："有两种东西使心灵充满了始终是新鲜的惊异和崇敬。……这两种东西就是我头上的星空和我心中的道德"，而拉康却奚落他说，心灵中的这两种东西都不如"小小的字母"更为可靠。拉康兢兢业业的努力，主要把人的主体存在简化为"形式化的符号系统"。他自称以发展弗洛伊德和荣格的精神分析心理学为己任，而弗洛伊德和荣格学说中可贵的人文精神在他这里几乎全部失去了。拉康所以备受他的结构主义伙伴们的推重，是因为他把结构主义的原则从现实世界和宏观世界又导向微观世界，试图以结构主义的武器攻击人在自身精神深处的立足之地。

语言能够脱离开主体自行其是吗？

有这样一个例子：加利福尼亚州雅那语（yana）的雅西方言（yahi）在1916年3月25日那一天消亡了，因为就在那一天说这种语言的最后一个人死去了。

皮亚杰作为一个有结构主义倾向的心理学家，却从来不否定"主体"在世界中的作用。在他看来，关于人的一切，包括语言的生成，都不是被动接受下来的，总有主体在发生作用，没有任何一个结构是先于人的，而总是由主体参与的情况下生成的。婴儿总是把他能抓到的一切都抓到身边来，并且往自己嘴里放，这是一个以主体为中心的世界。

索绪尔在他的著作中再三表明自己追求的是那些稳固的、普遍的、法则性的东西，但同时他又再三解释，说这些东西只是存在于具体的、个别的、实际的言语活动中，就象辩证法中讲的"共性存在于个性之中"一样。索绪尔并没有否定复杂性、偶然性、个体性在整体语言研究中的存在。索绪尔曾经那样亲切地谈

到言语的风格认为"风格即是个人对于语言的使用"。

只是到了索绪尔的后继者那里，人类语言现象中偶然性、主体性的方向才遭到了坚决的排斥，语言被看作是一种凌驾于人类之上的全知全能的东西，一种绝对存在，唯一存在，象上帝一样的东西。人在语言的偶象面前萎缩了，消失了，个性的特征在语言学研究中完全失去了意义。

语言研究否定了"个人特征"的存在，对于以个人的自由创造为灵魂的文学来说，无疑是一个致命的打击，然而这种有严重缺陷的语言学理论，却被极力渲染着套用到文学批评理论中来，在文学受刑一般的痛苦呻吟中，理论家们弹冠相庆，祝贺着自己事业的成功。其实，从文学批评的情况看，就在那些"语言沙文主义"者的大话后面，我们不是可以清楚地看到一个狂妄自大的批评家的面孔吗？

罗兰·巴尔特毕竟是聪明的，甚至是有点伟大的。他的聪明和伟大就在于他并不那么迷信他自己一手编织起来的结构主义的那张网，反而不时地撕开那张网，以避免自己落入网中。巴尔特更倾向于把写作看作"个人的冒险"，他从来就不是一个纯正的结构主义者，尽管他时而说一些极端结构主义的话。

早年，巴尔特在他的《写作的零度》一书中曾经说过这样的话写作即风格，文体即风格的表现，风格的零点是不存在的，"文体是属于作家的'东西'，是他的光辉，也是他的桎梏，是他的幽僻所在"，"它是惯例的隐私部分，产生于作家的神秘的深沉处，展延于它的责任之外，""它的秘密是封闭作家躯体内的一种记忆，"是一种凝结作家气质和他的语言的必然"。①

文学创作中不可能完全清除掉属于作家个人的东西，如果有

① 见巴尔特：《符号学美学》附录，第148—149页。

人要用人类迄今为止归纳出来的所有卓有成效的艺术真理（其中自然也包括结构主义的某些理论）来除某位优秀作家的文学创作，那一定是除不尽的，剩下的余数，对于文学来说则可能是最为可珍贵的。因为它是由这位作家独创的。

文学的风格与创作个性，是文学理论中一个十分古老的问题，以至于有人提到这个字眼都要感到厌倦了，然而人们仍然在不停地谈论着它，而且差不多都要把这个问题与语言问题同时提出，下边我们来提供一些作家、理论家的具体论述：

别林斯基在讲到莱蒙托夫时说：“和一切伟大的才能一样，莱蒙托夫高度地具有所谓‘文体’，文体绝不单纯是写得流畅，文理通达，文法无误的一种能力。在‘文体’一词下，我们指的是作家的这样一种直接的天赋才能……按下自己的个性和精神的独创性的印记。”（《当代英雄》，1840）

别林斯基讲到果戈里时说：“的确，果戈里的文字没有被僵死的规律所箝制，他是很容易受到学究和校对员的攻击的，后者认为语言和文体就是一回事情，从来没有想到在语言和文体之间，就象在庸庸碌碌的匠徒的正确而呆板的绘画和天才画家的灵活而独创的风格之间，是有着不可测量的距离。”（《文学和杂志短评》，1842）

弗吉尼亚·伍尔夫谈哈代的语言个性时说：“哈代凭借他的睿智机敏和不妥协的真诚去探索寻求他所需要的字句，而往往带有令人难忘的辛辣感。如果找不到这样的字句，他会将就使用任何平凡、笨拙或老式的语言，有时极其生硬粗糙，有时带有一种书生气的推敲斟酌……他的散文从这呆板、生硬的成分中熔铸出一种宏伟的气势，一种拉丁化的响亮的声调，象他自己稀薄的短篦一样具有扎实的、非常匀称的形态。”（《论托马斯·哈代的小说》，1982）

列夫·托尔斯泰对自己的语言风格解释说："我得知，任何人永远也说不出我要说的东西，这不是因为我要说的东西对人类非常重要，而是因为，生活的某些方面，对于旁人是微不足道的，只有我一个人，由于自己的经历和性格特点，觉得十分重要。"(《战争与和平》序言草稿，1869)

中国现代文学家老舍说："风格不是由字句的堆砌而来的，它是心灵的音乐。叔本华说：形容词是名词的仇敌。"是的，好的文字是由心中炼出来的。(《老舍论文学》，1984)

美国犹太人的现代派小说家、荣获1976年诺贝尔奖金的索尔·贝娄，他在谈到作家的自由风格时说："一个作家在自己天然的、深不可测的直觉大门打开时，就上了正确的路子，你写出的句子不是来自那个源泉，你就不能运用它。"(《作家应追求自由的风格》，1982)

卡西尔曾借用莱辛在《汉堡剧评》中的话说：要偷窃莎士比亚的诗句就象偷赫丘利的神棒一样不可能，莎士比亚的每一诗句都有其心灵的印记，它不能外借，也不能被其他诗人挪用。(《语言与艺术》，1925)

从上面我们引证的这些材料可以看出，所谓文学的风格，就是文学家语言活动中的那种主体精神，它可以是作家的天赋、才能、人格、性情，可以是作家的灵感、直觉。总之，这种属于言语主体心灵方向的东西，正是语言中的活的生命。

一些结构主义理论家喜欢说：人的世界就是语言的世界。是的，语言已经现实地为人构成了一个世界，但这又是个不断向外扩张着的世界，它的地平线是不时推移着的，正是人的本始的生命力在充当着拓展推移的动力。

一些结构主义的批评家喜欢说：文学是通向外部世界的一个窗口，但这个窗子却是用“语言”这块带有彩色花纹的玻璃制成的，人们不要指望透过它可以观望到外部空间，你看到的仍然不过是这张窗子的玻璃。语言，成了人与世界隔离开的壁障。是的，通常的语言在很大程度上已经成了遮掩真实的障碍，而文学语言恰恰要借助文学家的心灵之光穿透壁障去领悟那彼岸的世界。

正因为如此，真正的文学家在现实生活中才显示出如此强大的生命活力。他们高扬主体精神，他们藐视一切法则，这固然表现在他们与现实世界的关系中，同时更突出地表现在他们与语言世界的关系中。表现在他们对于语言的竭力据为己有，表现在他们对于语言法则的艰难的对抗和搏斗。

杰出的诗人、小说家在语言的法则和习惯面前差不多总是桀骜不驯的。

有人指责莎士比亚的作品中常有不合文法之处。

有人议论巴尔扎克的文字不合语法规范。

福楼拜却为之辨护说：“对于最伟大的作家，我们不该指望从他们那里找到只有二流作家才会有的那种一本正经的规范。”

左拉说：为了作品自己的生命和独特的味道，即使牺牲语言的正确性也是值得的。

伏尔泰写他的悲剧和诗歌时，还要一边查阅着语法书和词典，为的是不放过语言上最细微的瑕疵，他嘲笑莎士比亚在文字上是一个“野蛮人”，自命为语言规范的毫不透融的守卫者。对此，拉法格评述说：“伏尔泰的精确的语言，无力表达法国大革命时期那些崭新的趣味和激情。”伏尔泰作为哲学家和历史学家可以说是杰出的，而作为文学家则只能说是第二流的。

中国的文论家袁宏道把这个道理讲得似乎更为清楚明白一些，他说的是他的兄弟袁中道的诗作：“独抒性灵，不拘格套，非

从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东流，令人夺魂。其间有佳处，亦有疵处，佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。”

如此看来，在有独创性的文学家那里，“语言的错误”是非犯不可的了。

语言学家对此多半是通不过的。

语言的“私有性”曾被语言学家们认为绝对不可能的。叶圣陶老先生就强调过：“语言好比通货，通货不能各人发各人的，必须是大家公认的通货才有价值。”这话起码道出了一半真理。的确，语言只要一旦付诸流通，就无法保持自己的“私性”，可以称得上“私性”的东西只能存在于语言之外，存在于沉默不言中，只是一些“不可言说的东西”。维特根斯坦在他的《逻辑哲学论》末尾一句说：“不可言说的东西，我们必须在沉默中忽略。”这时的维特根斯坦仍然是站在一个纯语主义的立场上说话的。如果把语言的系统松散开来，把语言看作一个绵延无尽的言语活动过程，那么个体私有的东西真的就不存在于这一过程中吗？现代解释学在面对人类语言时就特别看重个体经验、个人的具体的生命活动在言语活动中的作用，承认人对语言的主动性，共同的理解只是各自的私有性在交流的瞬间达成或创生的，没有“私有性”（包括个人的偏见或误解）就不会有意义的生成，尤其不会有新的意义的生成。只是在意义生成之后，“私有”才变为“共有”或“公有”的了，但其中仍然会保留着某些“私有”的痕迹，我们可以把它叫做言语活动的“个性”。语言在流通中获得个性，言语者赋予语言以个性，对于文学艺术创作来说这是具有无比重大意义的。叶圣陶老人在强调“语言是通货”时可能忽略了“文学是奇货”，只有“奇”才能成为卓越的有独创性的文学。大约正因为如此，于是连为人老成的杜甫写起诗来竟也写出了“红稻

啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”这样刁钻古怪、半通不通的句子来。

不管是写作还是阅读，对于一个创造性的活跃着的心灵来说，文学语言只能是个体一次性使用的。你可以反复阅读一部作品，但真正的文学性阅读，每次都不雷同。文学语言注定是一种主体性的、个体性的言语，它没有风格的零点，它也不需要这样的零点，文学言语注定要和文学家的独特的心灵相沟通，注定要和文学家的血肉之躯紧密相连。从新的文学理论和语言学理论来看，这是完全可能的。

3.2 在言语的下边

“在言语的下边，是语言的结构”，这句话不能说是错的，但它并非是人类言语现象研究的理论终结点。

皮亚杰是心理学中的结构主义者，认为人的心理活动，都是有一定的“图式”的。一定的图式对人的行为起一定的制约、规定、导向作用，给人的活动划出一定的空间，从这个意义上也可以说图式就是人的世界。但是皮亚杰在论述他的结构主义时，又十分强调“时间”这一概念，认为“结构”只不过是一种动态中的平衡，是有历史的。所谓固定的“结构”只不过是研究过程中的一个人为的“定格”。皮亚杰的结构主义与他的发生认识论是一致的，这便使他对乔姆斯基那种带有“先验论”、“天赋论”、“机械论”的结构主义时而流露出掩饰不住的反感。他说：

> 一切反历史的或反发生论的结构主义，它们没有明说出来的希望，就是要把结构最后建立在如同数理逻辑体系的结构那样的非时间性的基础上面（而在这一方面，乔姆斯基的天赋论还伴随着要把他的句法

> 归结为一种"单子"式的形式结构）。不过，如果人们要着手建立一个有关各种结构的普遍理论，这个普遍理论必须符合跨学科的科学认识论的要求，那么，除非一下子就躺进先验论的天国里去，否则在非时间性的转换体系面前，如"群"结构或"部分"的集合（ensemble des parties）的网结构等，就不大可能不问一下，结构是怎么得来的。①

"结构是怎么得来的？"为了回答这个问题，皮亚杰提出了"同化"与"顺应"的理论，试图从主体的实践，主体与环境的相互作用，主体心灵的不断完善的角度作出回答。他认为，结构下边还应当有更深层次的东西。

法国著名遗传学家，1965年诺贝尔奖金的获得者雅克·莫诺十分重视乔姆斯基的研究成果，对结构主义语言学的思想作了充分的肯定，他说：

> 乔姆斯基及其学派认为，深人的语言学分析揭示出了：在语言的无限多样性的底下，有一个所有人类语言共有的基本"形式"。因此，乔姆斯基认为，这种形式应看作是人种的天性和特性。有些哲学家和人种学家对这种说法都有反感，因为他们看出这是回到了笛卡儿的形而上学。可是，倘若只接受这种说法所包含的生物学内容，我看这并没有错。②

雅克·莫诺试图从人类生物性的遗传机制中，为人类语言的基本结构模式找到证据，这种努力至今没有得到确切的证实，但以后很有可能得到证实。

---

① （瑞士）皮亚杰：《结构主义》，第7—8页，商务印书馆1984版。
② 〔法〕雅克·莫诺：《偶然性和必然性——略论现代生物学的自然哲学》，第101页，上海人民出版社1977年版。

即使如此，在莫诺看来，语言中的“结构”也仍然是“生成”的东西，属于历史的范畴，在“语言的结构”的下边，是“人类祖先200万年中积累的艰辛的经验”，是比语言古老得多的“记忆能力”、“回忆能力”、“联想能力”、“模仿能力”和“选择的压力”的产物。同时，语言的出现则又加速了人类在体质和观念上的进化，以至形成今天的这种局面。

不难看出，决定人类语言发生发展的更为基本的因素，是人类的生命意志和生命活力。

莫诺认为，在具有高度科学文化知识的现代人身上，“自然选择”已经失去意义，人类真正的进化（遗传学上的进化）已经停止。他说这对于包括生物学在内的科学来说是一个十分棘手的问题。①

十九世纪末和本世纪初的一些哲学家，如叔本华、尼采、柏格森、海德格尔以及后来的马尔库塞，则希望从语言的深厚的淤积层下面重新挖掘出人类鲜活的生命，或者挖掘出那烈火般的人类生命意志的冲动，或者挖掘出那生命的本真澄明之境。与此同时，他们又无一例外地把目光投注到人类的艺术活动中，渴望在诗、在艺术、在审美中拯救濒于干涸的心灵和渐趋式微的人性。

任何对于人类有着深厚意义和重大价值的言语活动，不管它体现为哲学、宗教的著述，或是文学的创作，除了它必然具有的人类语言的结构之外，在它的下边还必然潜存着言语者独特的心灵世界和完整的有机天性。从人类语言的发生史来看，这是语言起源的原始土壤；从个体言语的表达来看，这是言语生成的内涵和底蕴。

现代的语言学家们却认为，语言的法则是至高无上的，不是言语者在思索，而是语言在替代言语者思索。

---

① 〔法〕雅克·莫诺：《偶然性和必然性——略论现代生物学的自然哲学》，第121—122页，上海人民出版社1977年版。

现代的逻辑学家认为，唯有逻辑才是真实的，逻辑学家在逻辑面前也是无能为力的。

结构主义理论家认为，结构是永恒的，人是有限的，被动的。在纯正的结构主义者那里，结构长存，人已经死掉。

而逻辑实证主义的哲学家和语言分析的哲学家们则认为，哲学的唯一对象，不是世界，不是人，不是人对世界的认识，而是"意义"，意义仅存在于"逻辑"和"语言"中。以前的哲学都是虚妄和混乱的，新哲学最好的方式是数理逻辑，一门实证的、语言的科学。这种哲学最终地否定了哲学，也否定了自己。它希望根除哲学，到头来也取消了自己。

为什么会有这样一种哲学？为什么会有这样古怪的逻辑，为什么会有那样一些艰涩难读的语言？是逻辑和语言自己在思索、自己在创造吗？还是在语言和逻辑的背后，有更深邃、更丰富、更生动的世界。"思想本身不是从别的思想中产生出来的……思想的背后就是激情和意志的倾向，言语活动的这个动机作用方面就形成了言语的潜台词。"维果茨基早年的这一论断，至今看来并不是没有意义的。

下边，我们来举一个例子。

这例子是一位存在心理学家对一位逻辑哲学家、语言分析哲学家作的心理分析。①

分析者是雷欧·阿德勒；

被分析者是路德维希·维特根斯坦。

阿德勒首先指出维特根斯坦对心理学，尤其是对心理学分析存在有强烈的戒心。1945年，维特根斯坦在给他的朋友马尔科姆的信中说："心理分析是一种危险而又荒谬的方法，它有说不尽

① 雷欧·阿德勒，《路德维希·维特根斯坦——从存在方面对他的阐述》。1976年慕尼黑版，译文参见《现代外国哲学》第6辑。

的弊病，而好处极少（如果你思考一下我是个老光棍——请反复思考）。当然，说这些决不是对弗洛伊德卓越科学成就的诽谤，只是说，这卓越的科学成就一直有这样一个弊病，即被用来破坏人的存在（人的肉体、精神或智慧）。”他警告朋友说：在弗洛伊德的学说面前不要失去理智。

阿德勒对此评述说，维特根斯坦对于弗洛伊德的指责，实则是出于对弗洛伊德由恐惧而引起的抗拒。在精神分析学看来，患者的抗拒，恰恰意味着治疗对于病源的接近。

维特根斯坦的传记作者H·V·拉特就说：“他可能真正地近乎患有精神病，他的一生都没有摆脱被驱逐的恐惧”。

维特根斯坦有一个痛苦而悲惨的童年，他的四个哥哥中有三个人自杀，他从小受着孤独与寂寞的熬煎，他也不断想到过自杀，他总认为世界对于他来说是多余的，他对世界充满了绝望之感，他本来是应当自杀的，然而他却怯懦地苟活着，为此他深感内疚和羞愧。

维特根斯坦又是一个封闭自私、猜忌多疑、刻薄无情的人。由于对世界的怀疑和绝望，他几乎不信任任何人，他说他小时候算过命，命中注定没有朋友。他的最好的朋友马尔科姆回忆说：每次在同他度过几个小时后，我便感到心力衰竭，神经支持不住，那时我突出的感觉就是几天内再不要见着他。”

维特根斯坦就是在这样一种痛苦而封闭的心理基础上开始了他的哲学思索。对他来说，哲学的思索也是一种苦难。有人说看他拼力搏击一个哲学问题时，就如目睹一场酷刑；而他认为能够忍受酷刑的人，才是一个伟大的人。维特根斯坦在哲学的刑场上忍受着折磨，实现着自己，哲学成了他自我生存的手段。所以，他能够在第一次世界大战的战场上和意大利的战俘营中安心写他的《逻辑哲学论》。阿德勒解释说，维特根斯坦在孤寂中写下的

这部书，其中“所构想的非人化世界不仅仅是维特根斯坦同外部世界隔绝的映象，而且是对他自少年时便在其中生活的那个孤独的世界的摹写。”书成之后，他把它献给了一个死人，献给了不久前阵亡了的大卫·品森特。

对世界的悲观、对生命的失望，滋生出他对以往一切哲学的破坏心理。在他看来，以往的哲学只是对人类精神的一种迷惑，哲学史只是延续下来的人类幻想的疾病史。他在他的《逻辑哲学论》中破坏了以前的一切哲学，而他自己则又确立了一种哲学，他后期的《哲学研究》又破坏了他的前期的哲学。他辛苦恣睢地为所有哲学家掘好了墓坑，他自己也清醒地步入死亡，他认为，死亡对于他和所有其他哲学家都是无法逃脱的。对此，阿德勒分析说，维特根斯坦在很多方面害怕生活，恐惧最终充满了他的一生，唯有死亡却不使他感到恐惧。在漫长的，苦役般的人生道路上，哲学是他忠实不渝的伴侣，尽管维特根斯坦对她进行了百般蹂躏，而她则始终庇护着支撑着他。对于维特根斯坦来说，哲学的自杀替代了生命的自杀，“自杀”本身也成了哲学，维特根斯坦把自己奉献给这种自杀的哲学，对于这种哲学，维特根斯坦既感到沮丧，又感到喜悦。沮丧的是他始终不能和自己的哲学达成谅解，喜悦的是他从对于哲学的不断破坏中体验到了乐趣，一种任性孩子敲碎玩具时的乐趣，一种非理性的破坏乐趣。他无力破坏他的厌恶的那个世界，他只能破坏关于那个世界的哲学，包括他自己在这个世界上建立起来的哲学。哲学，在这个封闭狭隘、自私刻薄、带有神经质的奥地利人手中，受尽了折磨。

一般人读维特根斯坦的书，几乎也总是一种折磨。

不少人说他的哲学难以理解；

不少人说他这个人难以理解。

有一点可以理解的是：他的书象他的人一样难以理解。

维特根斯坦曾经在他的《哲学研究》中说过：哲学的目的在于"给关在玻璃柜中的苍蝇找一条出路"。阿德勒分析说：这个人所以能说出这样的话，就因为说话人自己是这样的一只苍蝇。

直到前年，K·波普尔还在重提这个话题，他说："维特根斯坦在其后期著作中并没有让苍蝇看到从瓶中飞出去的途径。相反，我倒在无法从瓶中脱身的苍蝇身上看到了维特根斯坦的生动自画像，维特根斯坦是维特根斯坦学说的一个实例，正如弗洛伊德是弗洛伊德学说的一个实例一样。"

这位名叫阿德勒的精神分析心理学家的这番言谈可能多了一点职业特点，但有一点是无庸置疑的：在那些以言语活动为职业的杰出人物那里，在他们显赫于世的语言成果下边，都有一个隐蔽更深的生活世界和生命世界。维特根斯坦后期的语言哲学也点明了这一点，他认为即使把言语活动看作一种"游戏"，那么"在任何游戏之深处，都是生活的形式"我们不难看出，在那语言的背后，弗洛伊德的是一个"冲突的世界"、海德格尔的是一个"虚无的世界"、萨特的是一个"厌恶的世界"、加缪的是一个"荒谬的世界"。在维特根斯坦那半是佛家偈语，半是禅宗公案、半是数学公式、半是上帝神谕的文体下边，是一个"荒漠的世界"一个一切全都毁灭了的世界。

这个世界，不但饱含着个体对于生命历程的感受和体验，同时它还是一条通向人类历史深渊的甬道。对于文学家来说，这个潜隐于心灵深处的世界，更是他们的文学言语赖以生发形成，赖以喷涌流淌的源泉。

3.3 生命与语言

在心理学研究中，"内省法"一直承受着人们的抨击，蒙受

着人们的遗弃，然而在具体的研究过程中人们又总是很难彻底地摆脱它。在文艺心理学研究中"内省法"简直就象印第安人手中的"飞去来器"，总是在被使劲儿扔出去之后，又飘飘摇摇地飞转回来。这大约是因为有一些深层细微的心理体验，总是属于个人的、私人的，自己不说出来别人就无论如何不会知道。但是，自己说出来的东西还会是那深埋在心底的东西吗？这的确又是很值得怀疑的。

尽管如此，下边我还是想说出我自己的两次体验，来考查一下心理深处的东西是如何变为言语的。我不是诗人，也不是小说家，我只能从我当时的手记中摘下两段零星的片断，我的生命的体验肯定早已经在这样粗疏的文字中大量流失和散逸。但是我已经没有别的办法，我只能将它们以这样的方式抄写下来：

深秋，树上的叶子全都脱落。卧病已经三天。又到了傍晚。太阳悬在后窗上，窗外纵横交织的树枝密密匝匝象一张网，然而终于网不住太阳。夕阳一点点下沉，心也一点点随着往下坠落、坠落，心象跌下悬崖、陷落深谷。悲哀。室内终于昏暗下来，阴凉从窗外袭入，一股股鬼气。临河的坡地上就有着一丛丛荒冢，坡地上也是一片静寂。荒冢里的男人女人是什么情状什么滋味一定也是幽暗阴凉的那还不如我父亲他是在我们眼泪未干的时候我们看着他已经化为一缕轻烟从那高高的烟囱里袅袅升起蓝蓝的淡淡的远远的飘散卷曲的云絮一只悠扬的鸽哨从空中久久地掠过。床头的箱子里还锁着父亲留下的声音，讲述的是古城胡同里小巷里零落的陈年旧事：副官的大氅、夏姨太埋在地下的金镯子、关帝庙的白花蛇、淯川的干娘、杨老大的皮老虎那故事很好听但我害怕那已经嘶哑的声音嘶哑的嗓音里面有肺癌细胞有遗传的癌细胞有剁了头还在血滩里扭动的乌龟刚刚剥下皮的癞蛤蟆的皮疙疙瘩瘩的皮上渗出白花花的汁液污泥合着冰片的气息

现在看来，我这段病中的文字与我当时的情绪密切相关，当时由于害病，由于孤独，于是便想到死，而且产生了对死的畏惧乃至厌恶，大约我还很有一些事情没有做完，还不想这样就死。当然，那时害的也并不是要死的病，但我却想到了死，真切地对死亡也是对生命进行了一番观照，这竟使我在病愈之后又怅怅许多日子。假如我是一个诗人的话，那可能会写出一首很好的诗，我也将因了这诗从那团鬼气中脱身出来，然而我不能够。有一段时间躺在床上就总觉得从窗口袭来外面荒塚里的那股鬼气。偶然一个机会，朋友从禹县神垕镇送我一只高约尺半的钧瓷大瓶，它的正式名字叫"虎头罇"，其釉色是颇有名气的"雨后天青"，红中泛紫、紫中透蓝，斑烂夺目，通体流光溢彩。我很珍重它，将它置放在窗前的茶几上。说来也怪，自从窗口放了这瓷瓶之后，窗外的"鬼气"就再也进不来，即使有些许逸入的"鬼气"，好象也被这瓶吸了进去，室内只留下一片温馨柔和的洁净。我曾想到这是一只"宝瓶"，古代神仙传说中不时常讲到过"宝瓶"吗？我自信还不至于如此信神信鬼，但这只钧瓷瓶子的确瓦解了那时时向我袭来的阴森之气。这或许仍然不过是一种心理作用：那瓷瓶丰盈的体态、流动的曲线、饱满的球面、细腻的光泽与青春健美的人体是"同构"的，它通体灌注着生气，同时也呼唤出我体内的生命之气，生气克制了死气。神垕来的那座虎头罇仍然静静地站立在窗前的高几上，它实在地沉默着，又神秘地言语着。我想，它也就是一首诗，一首用神垕的陶土和着烈焰写成的诗。

武昌东湖畔。湖水湛蓝、湛蓝，落叶杉凝重得绛紫一片。路很平坦，上坡。M女士正在写一本题为《在逻辑与想象背后》的书，构思得很苦。"你说的那个情感我以为不应是这样的，情感算什么算得了什么有多少哲学意义有什么很了不起……我说的是情绪，最要紧的是

情绪，最抽象最具体最游移最漫无边际的是情绪，也直观，也感性。谁说不是现象学的直观？你的情感是笼统，没有分析就不具备意义。本体论性质。是利科尔还是斯托曼？展现于时间中的在世结构……你这个人你这个人你这个人你这个你这你这么糟糕……”看来我实在不是一个谈哲学的对手，尤其是和一位女士谈哲学。M女士气得杏眼圆睁，我更加无所适从。沉默大约三百五十米，阳光始终铺在石子路上，有些耀眼。话题终于转换：读书人求生不易，官倒、私倒、开饭馆、开酒巴、修车补鞋全干不来。只是在汉川接受“再教育”时挖过河，挖过一年多，还可以当民工挖河去，一月挖十天，养活剩下的二十天，剩下二十天读书写书，写卖不上钱的书。M女士说挖河她可以算一份儿，那时她在鄂西乡下“劳动改造”，多年挖河泥，资历还要高深。我说我可以三锹下去托起一块光留留、滑腻腻、齐整整的重达二十公斤的河泥，然后就势由下往上由着劲儿猛地一甩——M女士抢过话说：那泥巴块就沿着一条45°的弧线象一匹大鸟般倏地飞去，这全凭腿脚的稳实、凭大臂、小臂、肩关节、肘关节、腕关节的灵巧的配合。当沉重的泥块轻巧地飞离锹面的一刹那间，就像是一箭射中靶心、一枪打中十环，就像少年时坐上了滑梯、站上了秋千，心都有点微微发颤，那简直就是一次美的体验、美的享受……路下坡了，阳光更加灿烂，石子路面荡漾起来，变得波光粼粼。

这里记录的是我在武汉讲学时和一位同行交谈时的情景，我们研究的课题很接近，并且已经通了一些信，这次会面都想很好地谈一谈，但在交谈时彼此都发现要一下子沟通很困难。我们谈哲学、谈逻辑、谈思维、谈构思总难以合契，也许话题本身太艰涩，也许各自的期待值过高，也许时间紧迫心境不能宽松。总之，形不成对话。万万没有料到，我们的交谈在“甩泥巴”上找到了融会之点。“甩泥巴”，那曾经是我们各自度过的一段艰难岁月，“甩泥巴”是我们各自用青春的活力换得的一种生命体

验，那体验作为一种与血肉相关的感觉、情绪、心向、心境、意象、意念已深深地潴留积贮在我们各自心灵的底层，成为我们各自心灵的隐秘和私有（private），它已经"刻骨铭心"，成了我们各自生命的一部分。通过对于"甩泥巴"体验的共同占有，我们沟通了我们生命的潜流，"甩泥巴"不是哲学、不是逻辑、不是思维、不是语言、甚至也不是想象，它只是一种生命的搏动、一种求生的意愿、一种浑沦的情绪、一种朦胧的体验，它就潜隐在逻辑、思维、语言、想象的后面，支撑并规约着我们的逻辑、思维、语言、想象。后来，我和M女士又谈到文学批评文体的创新，谈到中国当代文化心理史的撰写，遂发现在我们之间已经有了更多的语言。"甩泥巴"竟还是我们语言的渊薮。

3.4 沉寂的钟声

文学家们自己早已经看到了文学语言下边另一世界的存在。在他们看来，诗人的首要任务是感觉到语词与心态的神秘的结合，艺术文句的形式取决于文学艺术家的内心状态。对于艺术的文句来说，这是一种更深潜、更幽晦、更难以把握的东西。

连后来的巴尔特也不得不承认：

文学语言是一种"没有底的语言"。

所谓"没有底"，正是说"底很深"、"深不见底"，在文学语句的表现样式下边还有一个深不可测的"无底洞"。

用巴尔特的话说，在文学语言中，"能指"下边并不是一层固定而确切的"所指结构"，而是由一系列"虚设的意义"所支撑的"纯粹的暧昧"。

这种"纯粹的暧昧"，无疑也是一种内心状态。从心理学的角度来看，这应当是一种"无意识的心态"，其中包括与个人经验密

切相关的个体无意识以及与人类生命进化史相关的集体无意识。

言语活动中的这种“无意识心态”，富科则把它称作言语者的“时代的文化档案”。这是一部年代悠久、字迹模糊的档案，富科说：一个人永远也无法知道自己时代的文化档案是什么，因为它是我们说话时的“无意识”。

在人类的言语活动中，这种“无意识的心态”是人类系统发生的参天大树，具体的言语只是这树上刚刚绽出的一片绿叶；这种被称作“纯粹暧昧”、“文化档案”的东西是浩瀚的人类历史的海洋，每一位文学家具体说出的言语只是受这海水挤压，在礁岸上激起的一串浪花。

真正的文学语言，就应当是这样一种“有根”的语言，有着深厚底蕴的语言。

海德格尔把人类语言划分为两类：“世俗语言”和“诗歌语言”。世俗语言是一种普遍化的工具化的语言、一种公共通用的、习常流行的言谈。它服从于现实生活中既定的权威和准则，它立身于个人的利益和安全，它缺乏生命所必须的进取意志和创造力，这是一种磨损殆尽的语言，这种语言在人们的日常生活中大量存在着。而诗歌的语言不是这样，这是一种从人的本性中生发出的语言，一种本真的语言。它萌生在人性的深渊，存活在人的精神的家园，它是生命对于世界的勇敢抗争，是生命在生存过程中的自由创造，是人对于澄明之境的纯真体验，是诗人对于自然人生的诗意的表现。海德格尔所说的诗歌语言也是一种有着深厚底蕴的语言。他认为，对于诗歌的语言来说，重要的不是语言的表层的法则和结构，而是它下面蕴含的精神能量，这种精神的能量是一种“寂静的钟声”，一种“无声的宏响”。“静之声，即语言之言说”，诗歌语言本质上是一种“言外之言”、“无言之言”，是诗人心中那棵盘根错节的大树，是诗人心中那片烟波浩

茫的大海。

海德格尔明确地把"沉默"看作言语的可能性的本质，他说比起口若悬河的人，沉默的人可能拥有更为深刻丰富的语言，在交谈时，沉默寡言的人可能产生更有意义的交谈。漫无边际的夸夸其谈有时反而是为了掩饰言谈者内心的空虚，这样的言谈总是距离诗意更远。当然，海德格尔这里所说的"沉默"并不就是"瘖哑"，生理上的那些"哑巴"差不多都是"多言"的，"哑巴"反倒有一种喋喋不休的倾向。沉默只能是在特定时刻的沉默，真正的"沉默"是"此时无声胜有声"，是"于无声处听惊雷"，真正的沉默只能存在于真实的言谈中，只能存在于博大丰厚的心胸中。用海德格尔的话说，真正的沉默必须有"此在""本身的真正而丰富的展开状态可供使用。"与此相对，海德格尔又把言语的"无根基状态"称作"闲聊"，他轻蔑地把闲聊称作"鹦鹉学舌"、"人云亦云"。在闲聊中，语言是一种磨损殆尽的语言，它只能孳生出"从众意识"和"庸众心态"，从而泯灭了人类心灵的创造之光。

海德格尔在《诗·语言·思》一书中也曾举下过一个"内省"的例子，即他自己对梵高的《农妇的草鞋》的体验：

> 从这双穿旧的农鞋里边那累年累月磨损出的黑魆魆的洞口，可以直窥到农人劳苦步履的艰辛。在这双破旧农鞋的粗陋不堪窒息生命的沉重里，凝聚着那遗落在阴风猖獗、广漠无垠、单调永恒的旷野与田垅上的足印的坚韧和滞缓，残旧的鞋皮上，粘满了湿润而肥沃的泥土，夜幕垂临，荒野小径的孤独寂寞，在这鞋底之下悄然流逝，这双鞋啊！在颤栗中激荡着大地恒寂的呼唤，显现着成熟谷物的无言馈赠，也散发着笼罩在冬闲休耕、荒芜凄凉的田野上的默默惜别之情，这双鞋啊！浸透了农人渴求温饱无怨无艾的惆怅，和战胜困境苦难的无言无语的内心喜悦；同时也隐含了分娩阵痛时的颤抖与死亡威胁中

的恐怖。这样的器具属于大地，它在农妇的世界里得以保存。

梵高画面上的“草鞋”是沉默的，沉默中却轰鸣着梵高激荡不已的心声，海德格尔却从沉默中倾听到了“寂静的钟声”。通常，这并不是每个人都能轻易做到的，梵高和海德格尔的交流，更多地是凭借着他们对于生命和存在的深沉的体验。只是在有了这些潜在的体验之后，“草鞋”在梵高笔下才成了艺术的语言，在海德格尔笔下，才成了诗的语言。

海德格尔的这类语言观念倒象是获得了东方哲学家老子和庄子的真传。老子曰“大音希声”。① 庄子曰：“真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也”② 庄子所看重者，也是言语内部、言语下边那种真实的心理状态、那种深邃的精神对于世界、生命对于存在的体验。

七十年代末，中国新时期文学中涌现的一批颇有争议的“朦胧诗”，不能说是诗歌的唯一的完美的表现形式，但就其“诗的音响”而言，它们要比中国“文化大革命”中那些炮声隆隆、锣鼓喧天的诗歌浑重恢宏得多，原因是年青的诗人在诗中写出了他们对于人性与人类历史的更为深邃真切的体验。这些诗歌的声响不是在字面上，而是在文字下边的深不可测的底层，那里有一个强烈激荡着的“震源”。当然，欣赏这类诗歌也需要有一双能够“倾听”的耳朵能够从朦胧诗那扑朔迷离的艺术语句后边寻查到诗人深层心理中的对应物。

正如有的批评家曾经指出过的，“海”在北岛的诗里经常出现，每次出现都充满了郁郁勃勃的生气，都骚动着生命的活力和

① 《老子·四十一章》。
② 《庄子·渔父篇》。

青春的气息，海是诗人苦苦追求而又难以实现的理想，海是诗人念兹在兹心神向往的梦幻，海在北岛的诗中总是给人以新鲜而又神秘的感觉。在关于海的意象里，不仅只是北岛自己的经验，其中还应该含蕴着人类关于“大海”的原始意象。个体的人对于“大海”、对于“星空”、对于“森林”、对于“雷电”似乎生来就具有某种强烈的感应能力，诗人就是要把这些生命的原生感受付诸诗的语言。批评家认为，在诗人杨炼晚近的作品中，语言提示给读者的意境则更为悠远：他并不满足于既有诗作对生命的发现和表现，他要挖掘生命更辉煌、更广阔的空间，他试图从东方哲学意识和东方文化艺术中去重新认识生命真正的存在价值。他一步步走向深邃、走向空灵、走向虚无、走向生命的最初的栖息地、走向没有文化、没有历史、没有记忆的浑然抱一的境界，以此来显示生命的饱满与永恒。

《周易》中关于人类的言语活动提出了“意”、“言”、“书”三个概念，“意”作为心理的内涵，显然是先于“言”（语言）、“书”（文字），且处于“言”“书”底层的东西。

杨雄的《法言》中讲到“言为心声，书为心画”。“心声”也是一种“沉寂的钟声”，是言语活动的心灵形式，是言语活动的心灵基础。

沈约在《答陆厥书》中说：“天机启则律吕自调，六情滞则音律顿舛”，也是讲歌诗的，“宫商角徵、黄钟大吕”也要靠“天机”和“六情”去振响、去调谐。

在现代西方，法国的利科尔在谈到诗歌语言时又特别强调了“感情”，这个古老的命题，他说，感情不仅是心灵的骚动，感情也是“一个确立自己在世界中的位置问题”，“没有什么比感情更具有本体论性质”。在诗歌中，感情就是真理，诗歌所维护的“仍然是令人惊异的事物，仍然是天赋的东西”，语言，只是

"赞美和歌唱的仪式"。①

在言语的下边，尤其是在文学言语的下边，有一个深厚丰蕴的心理世界，几乎是不用怀疑的了。

问题在于，这种言语下边的东西，与言语究竟有什么关系？它们具有语言的性质吗？它们应该被长期的关闭在语言研究之外吗？这是我们在讨论文学言语时无法回避的一个问题。

这是一个边缘十分模糊的问题。

理智清明、方正不苟的语言学家一旦触及到这个问题，他们的双脚立时就会陷入潭底那松软的淤泥中。

爱德华·萨丕尔在《语言论》中谈到了这个问题，他看到了这个问题的复杂性，他的态度是相当谨慎的。

他说，在文学语言中有着两个不同的层面：一是文学家的艺术精神，表现为主体的直觉和天才；一是语言的质地和特色，表现为文字的技巧和格局。前者属于人类的经验范畴，位于文学活动的下层，是语言的潜在内容；后者属于语言的表述方式，位于文学活动的表层。有的文学家致力于下层的创作活动，他们的作品多能体现人类精神的伟大，这样的作品较易于翻译；有的文学家致力于上层的创造活动，他们的作品是一种"独特的、技术性的艺术织物"，一种语言的升华物，这样的作品很难改由另一种媒介表述。

萨丕尔说："这两类文学表达都可能是伟大的，也都可能是平凡的。"② 但就他自己的文学趣味来看，他显然更为欣赏前者，他举的例子是莎士比亚、惠特曼、海涅、勃朗宁，认为他们的作品与其说是艺术的巧妙，不如说是精神的伟大，"最伟大的（不如说最叫人满意的）文学家……下意识地懂得如何把深藏的直觉剪

---

① P·利科尔：《言语的力量：科学与诗歌》。

② 〔美〕爱德华·萨丕尔：《语言论》，第200页，商务印书馆1985年版。

裁得适合日常言语的本地格调，他们一点也不勉强，直觉的绝对艺术和语言的媒介内在的特殊艺术完美地综合起来，这是他们个性的'直觉'的表现。"[①]他说，读了海涅，会有一种幻觉，整个宇宙都是说德语的。这就是说，在海涅美妙绝伦的诗歌中语言的差异消失了，语言消失了，只剩下了飞扬着的诗的精神。相对地，他把那些致力于从语言内在组织中去创造美的文学家称作"纤巧的小诗人"，说他们的作品是用"精神化了的物质造成的"。而"不是用精神造成的"。

在萨丕尔谈论"语言与文学"的这章书中，关于文学，他重视的是一种"人类精神"；关于语言，他看重的是"语言的基本形式格局"和"语种的自然形态"。

他说：一些伟大艺术家的精神活动大部分是在非语言的平面上进行的；

他又说：真正伟大的风格绝不会严重违反语言的基本形式格局，风格只是语言本身在天然的河道里流。

萨丕尔显然犯了两个错误：

（一）实际上分隔了文学语言与主体精神的内在联系。

（二）实际上忽略了文学活动中语言的创造活力。

尽管在这部书中萨丕尔为语言和艺术唱出了调子最高的赞歌："语言是我们所知的最硕大、最广博的艺术，是世世代代无意识地创造出来的、无名氏的作品，象山岳一样伟大。"[②]然而，无论是作为一个学识渊博的语言学家，还是作为一个正直善良的文学爱好者，他还是在很大程度上削弱了语言在文学创造中的意义。

仍然是一种"逻各斯至上"的思想限制了他。在他看来，语

① 〔美〕爱德华·萨丕尔：《语言论》，第201页，商务印书馆1985年版。
② 同上书，第197页。

言是人类经验的最高抽象物，是思维的基本框架，是逻辑的基本法则，是媒介，是外衣，是容器，是工具，是一种纯粹的形式，全世界的语言都趋向于大致类似的形式，不同的只是表述的具体内容和表现的具体样式。既定的语言形式不再和种族、文化、民族的集体心理有什么直接的联系，与人们精神生活的情绪方面更少有什么联系。

虽然在发生学的意义上萨丕尔认可了语言和人类精神的联系，但在对于语言的具体研究和具体运用时，他仍然把语言封闭孤立起来。这大约是正统的语言学家们所患的一个通病。从研究文学的角度来看，萨丕尔还应当说是较好的一位。

按照正统语言学家们的理论，诸如海德格尔所推重的那种“无言的言语”、“沉寂的钟声”，那些尚在日常语言水平之下挣扎涌动于人的心理底层的精神方面的东西，就永远也进入不到语言学研究的领域中去，而这个层次的内容对于文学创造来说无疑是非常重要的。

为了文学，语言学研究的范围应当进一步扩大。

文学语言的灵芝仙草，正是在这一心灵的深邃湿润的地层中生长出来的。

那么，这是怎样一个心灵的底层呢？

3.5 论“絪缊”

中国古代身兼哲学家、文艺学家的王夫之（1619—1692）曾以“絪缊”一词来描述宇宙万物初始发生时的状态，认为大至天地、风雷、水火、山泽，微至动植、生灵、虫蠡、蛸孑，无不由“絪缊以成化”（《周易内传》．卷四）。

“絪缊”一词，首出《易系辞》，原作“壹壺”，曰：“天地壹壺”。

《说文》云："壹壼也。从凶、从壶，壶不得泄也。"段玉裁注曰：吉凶壶中，元气浑然，乃会意字。一些古书中又写作"烟煴"、"氤氲"。"烟煴"、"氤氲"、"絪缊"三种写法分别从"火"、从"气"、从"系"，显示出后人对"壹壼"性质的理解以此观之，将宇宙起源归结为"壹壼"，倒是与现代天体物理学家1978年度诺贝尔奖金获得者彭齐亚斯、威尔逊的理论很接近。他们也认为，宇宙在创生初期是一个由"氢"、"氮"等气体在高温下形成的火球。当然，这只是一种近似的巧合。

彭齐亚斯与威尔逊的宇宙创生理论也还存有争议，但在西方古代也曾经出现过类似于"絪缊以成化"的宇宙观念。有人考证出古希腊哲学核心的"逻各斯"最初的意思并不是"理性"和"言说"，而是"积聚"，也是一种"壶不得泄"的状态。赫拉克利特曾解释说这是一种"从自身出发向着自身集聚"的状态，这是一团不分过去、现在、未来的永恒的活火，火焰中生与死、昼与夜、冬与夏、战与和、盈与亏、醒与梦、光与暗、升腾与坠落同在，混同于唯一的智慧：一。在中国古代，"一"作为至高无上被称为"泰一"，又作"太一"。《礼记·礼运》中讲："是故夫礼，必本于太一"，孔颖达注曰：太一者，"谓天地未分，混沌之元气也"。这仍然无外乎是说秩序生于无序、浑沦先于条理、先于结构。在老子的教诲里，处在絪缊态的"一"竟成了如此好的东西："天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以生，侯王得一以为天下正"，"一"成了老子哲学中的最高意义，"一"是太极，太极也是无极，太极和无极其实都遥远而不可企及的，但又正因为不可企及，它才又成了永恒的向往和永恒的回忆，成了人们生存的最高意义和最后的目的。在中国本土的神话中，"泰一"是一位最尊贵的神祇，一位二仪未分，日月未具时的大神，被誉为"元始天尊"、"天皇大帝"。无独有偶，在

西方也曾广为流传着一种"瞬息神"，他出现在众多的"专职神"和"人格神"之先，是象征着混沌未辟的大神，是西方的"元始天尊"。为什么在数千年前的古代，在地球上完全隔离的两侧会同时产生如此相似的观念，至今恐怕也还是一个难解之谜。这里，我们无力去探明其中的底蕴，我们感兴趣的只是中国古代哲学家们对宇宙的这种初始状态，或曰"隐态"的描述。

在王夫之的哲学论著中，"絪缊"具有这样一些属性：

（一）"絪缊"乃是"阴阳未分，二气合一"的浑沦状态。

（二）"絪缊"，"非目力所及，不可得而见"，是一种感官难以觉察的潜在状态。

（三）"絪缊"，"不可以迹求，不可以情辨，不可以用分，不可以名纪"，是一种非逻辑、非规则、难以分解、无以名状的状态。

（四）"絪缊"，乃"二气交相入而包孕以运动之貌"，是一种内在的自我运动状态。

（五）"絪缊"，乃"气之母"、乃"太和之真体"，"太极本然之体"，它象"种子"一样，包孕着生命的一切要素、包孕着创造的无限生机，日后的茎叶、枝茎、萼蕊、果实都已经浑沦潜隐地规定在它的内部了。

王夫之一旦以"絪缊化生"这一哲学原理解释人性人情人之精神活动，便得出了这样的结论："唯喜怒哀乐之未发者即中，发而中节者即和，而天下之大本达道即此而在。"在他看来，人之性情的表达流露过程，也是絪缊由"未发"到"发"，由"隐秘"到"显著"的过程。①

这个道理运用到文学创作中来，"情动于中而形于外"，

① 以上论述，参见肖汉明著《船山易学研究》，第113页—123页，华夏出版社1987年版。

《雅》《颂》之声，皆发于词，本于情。诗歌中外显的妙语佳句不过是诗人心性中处于絪缊状态的情意的感遇摩荡、萌发化生的结果，所以，王夫之在实际的文学批评活动中，总是把主体的气质、心性、情意做为根本的出发点，"总以灵府为逵径，绝不从文字问津者"（《古诗评选》），"含情而能达，会景而生心，体物而得神，则自有灵通之句，参化工之妙"（《薑斋诗话》），"胸中无丘壑，眼底无性情，虽读过天下书，不能道一句"。王夫之坚决反对"意不逮词"、"气不充体"、雕刻辞句、故造险韵奇句的文风，韩愈、黄庭坚、米元章的一些诗作都曾受到他的奚落。

舌为心之苗，言为心之声。文学言语枝叶花萼的长势优劣，关键在于言语者心中的那个意识的团块，亦即那片潜隐密集、浑沌涌动的"絪缊"。

言语下边难道不是确定的语言法则的构架吗？言语下边真的有这么一种浑沌不清的内在心理实体吗？

索绪尔并不否认这一点，他在《普通语言学教程》的第四章中讲到：

> 从心理方面看，思想离开了词的表达，只是一团没有定形的，模糊不清的浑然之物。哲学家和语言学家常一致承认，没有符号的帮助，我们就没法清楚地、坚实地区分两个观念。思想本身好象是一团星云，其中没有必然划定的界线。预先确定的观念是没有的。在语言出现之前，一切都是模糊不清的。①

这段话已经显示出，索绪尔对语言下边的那一"没有定形、模糊不清"犹如"一团星云"的心理团块看得是很清楚的。只是在他

① 索绪尔，《普通语言学教程》，第157页。

职业“语言学”家的眼光看来，这“团块”是没有任何价值和意义的。有价值和意义的是语言。正是语言使这团“浑然之物”变得“清楚”“坚实”起来，变得可以分析、界定、把握、实用起来。

对于一个过去了的语言学家我们可以不作什么苛求；对于一个文学艺术家来说，却不应该将这团心理中的浑然之物轻率地抛开。事实上，这团浑然之物恰恰成了诗人、作家赖以护身的法宝。这块幽闭的城府恰恰成了文艺学家们力求闯入的魔地。

英国女作家维吉尼亚·伍尔芙曾经说过："有趣的东西常常存在于心理的阴暗角落里。"时过境迁，她说的这话后来曾受到了年青一代小说家们的嘲笑。

但也有人开顶风船，另一位女性作家、法国的娜塔丽·萨洛特依然坚信文学的价值和意义在于描写人的“潜世界”。不过，作为一个五十年代的作家，她已经不再满足于乔依斯和普鲁斯特的小说的写法，她更关注的是“隐藏在内心独白后边的那些东西”，她说：

> 那是一团数不尽的感觉、形象、感情、回忆、冲动、任何内心语言也表达不了的潜伏的小动作，它们拥挤在意识的门口组成了一个个密集的群体，突然冒出来，又立即解体，以另一种方式组合起来，以另一种形式再度出现，而同时，词语的不间断的河流继续在我们身上流动，仿佛纸带从电传打字机的开口处哗哗地出来一样。①

在萨洛特看来，这团拥挤在意识门外的心理群体，正是言语生成的基础，在文学作品中，这种潜隐的心理状态则只有在具体的言

① 见《文艺理论译丛》第330页，中国文艺联合出版公司1983年版。

语活动中才能显露出来。文学作品中好的言语，应该能够通过多种表现手段显示出来这些潜在的心理状态。

美国当代文艺心理学家西尔瓦诺·阿瑞提也注意到了语言下边的这种"絪缊"的心理状态，他为它起了一个很蹩脚的名字，叫"无定形认识"（amorphous cognition），说这是"一种非表现性的认识"，一种"不能用形象、词语、思维或任何动作表达出来的一种认识"，一种"非言语的、无意识的或前意识的认识"一种"体验"一种"意向"。①

后来，他干脆把它叫做"内觉"（endocept），他进一步解释说：

> 内觉是对过去的事物与运动所产生的经验、知觉、记忆和意象的一种原始的组织，这些先前的经验受到了抑制而不能达于意识，但继续产生着间接的影响……它不能导致直接的行动，不能转化为语词的表达而停留在前语词的水平。②

> 我们可以把它看作一种在简单的心理活动受到抑制之后所体现出来的情感倾向、行为倾向、思维倾向。③

> 有时候内觉似乎完全不能被意识到，有的时候一个人会把内觉当成是感受到了一种气氛、一种意象、一种不可分解或不能用语词去达的"整体"体验——一种相似于弗洛伊德所说的"无边无际"感受，有的时候，内觉这种还未达到意识水平的阈下体验和那种模糊的、原始的情感之间没有什么明显的界线，而有时内觉伴随着强烈的但不能用言语表达的情绪感受。④

① 〔美〕S．阿瑞提：《创造的秘密》第68—69页，辽宁人民出版社1987年版。
②③ 同上书，第69页。
④ 同上书，第70页。

阿瑞提在这里所描绘的"内觉"，显然也是言语下边的一种心态。这是心潮的无形的骚动，这是心音的无声的轰鸣，它的内容绝不是"认识"所能涵盖的。阿瑞提是心理学家，而且是临床的精神分析医生，他深知此种"内觉"中的潜意识内容，其中既有有失落的记忆，有压抑的欲望，有远古的梦幻，也有遗忘的经验，有飘忽不定的直觉有延宕弥漫的情绪。也许，这就是柏拉图所讲的人类对于"天国"的那团模糊的回忆？从现代心理学家的观点看，这是主体心理中知觉、体验、情绪、意象的一种自然存在状态，而这状态又很有点象《周易》中说的"壹壼"：阴阳吉凶全在壶中拥塞而不泄，不泄而又待泄，"内觉"则又是一种期待着流露、急切于表达的心理状态。

阿瑞提是清醒的，他知道表现"内觉"是困难的。他说，最切近内觉心灵状态的艺术表现形式是音乐和绘画，这些艺术形式本身就是情绪的心灵的，因此容易和主体内觉的状态对应起来。而对于内觉最不利的表现方式则是文学，在阿瑞提看来，文学的传达媒介是语言、是概念，它们和内觉中的那些微妙朦胧的东西几乎总是对立的，就象一个人总不能够完好地复述他的梦幻，总不能够充分地言讲他的情爱一样，语言也总是难于表达主体心理中郁结的那团"内觉"，文学的工作于是显得特别艰难起来。而且愈是内心世界丰富而充实的作家，他的语言表现就愈难，所谓"语言的痛苦"就愈强烈。

为了挽救这种缺憾，阿瑞提提出了一个"将概念具体化、知觉化"的方案，主张充分发挥了文学语言中象征、隐喻的功能，为此他讲了许多，所给人的感觉则太工艺化了。而且语言是否就是概念也是很值得怀疑的。

西方文学理论的传统观念总是认为文学是一种叙述性的艺术表达方式，而叙述则务求清楚、明析、确定。他们的创作目的是

变絪缊浑沌为确切明白。这种文学传统的形成应当说是基于他们的语言观念之上的，即语言总是表义的、指事的、叙述的、逻辑的。西方文学史中"神话"、"史诗"、"戏剧"、"小说"诸文学样式的兴盛，与这种文学观和语言观的指导是分不开的。这当然是有着它的历史的光辉业绩的。古典主义戏剧和十九世纪批判现实主义小说无不表现出明显的教谕和讽喻倾向。理性主义，是贯穿始终的一条红线。

理性，是一口网，是主张用语言逻辑的线索编织成的网，是人类手中一件得力的工具。人们凭借理性从外部世界的浩瀚大海中捕捞到知识的财宝；遗憾的是仍然有许多东西从这口网下遗漏，尤其是属于人类内部世界、精神世界、心理世界、情感世界的那些东西。

法国当代美学家莫里斯·贝姆尔严肃地指出：

> 精神的深层的实在，精神的内在的隐秘系统，精神的原始的和自发的活动，精神的真正的确切的属性，是看不见，听不到，摸不着的。运用发音清晰的语言作为手段，我们在何种程度上能够表达出那种开始时似乎是不可表达的事物呢？这是一个既无法回避又无法解决的问题①

贝姆尔提出，"用形象的方法表达精神生活"可能是解决这一难题的唯一途径，这当然不是一个很新的建议。

不过，在贝姆尔这里，"形象"已经不再是对于物象的模仿和再现，它被赋予了浓厚的心理学意味：形象存在于精神之中，是一种"心理的形象"。他认为，"心理形象构成了诗学、文学

① 〔法〕莫里斯·贝姆尔：《精神的形象再现和对不可表达之物的表达》，载《美学杂志》1962年第2期；参见孙非译文，载《美学译文》第二辑。

和美学中的一个头等重要的问题，同时它也是心理学和哲学中具有重大意义的一个问题……在心理形象的奇妙的王国里，哲学家们与诗人们相遇了”。贝姆尔还精确地指出，一些哲学家和心理学家们总想运用一些确切的概念和严格的术语把人们对人类内部世界的直接知觉表述出来，如“驱力”、“自我”、“人格”、“积淀”等，其实这些所谓的确切严格的概念术语中仍然保留有暗示和想象的痕迹，“每一个词的存在，总是以一个原始的形象作基础的。”

不过，所谓“原始形象”或“原生意象”，无疑又属于一种更深层的东西，贝姆尔的理论是不“彻底”的，也是不可能彻底的。

贝姆尔对于“心理形象”的推重，毕竟表达了他对传统语言、文学观念中理性主义的怀疑，对于知性分析和语言逻辑的非难，使他的理论趋于向东方古老的思维方式靠拢。

按照宗白华先生的说法，中国哲学的精义是就“生命本身”体悟“道”的节奏。宗先生在一篇阐发中国艺术意境的文章中曾经引述了庄子《天地篇》中一则富有哲理的寓言故事：

> 黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望，还归，遗其玄珠。使“知”索之而不得，使“离朱”索之而不得，使“喫诟”索之而不得也。乃使“象罔”，“象罔”得之，黄帝曰：异哉！象罔乃可以得之乎？

人类的祖先黄帝将“玄珠”（宇宙人生中的真义）遗落在昆仑的山壑之中了，他派“知”（理智）、“离朱”（视觉）、“喫诟”（言辩）分别去寻找它，都无法得到，最后派了“象罔”去寻找，“象罔”则把它寻到了，黄帝也感到很惊奇，说“象罔”竟这么了不起。

“象罔”是什么呢？宗先生引吕惠卿的注释说，这是一种“非无非有，不皦不昧”的东西。“象罔”也是一种“心理现象”，是“实境”与“造境”合而为一的“心境”，是一片同时涵容了“宇宙”和“人生”的“葱笼絪缊”。①

“象罔”的属性确定后，我们便会发现，如实模拟外物声音，色彩，与概念的逻辑的语言，同样都不是网罗那颗“玄珠”的最好的手段。

要表现人的心理深处那片絪缊浑沌，那种潜意识的团块，那一决定了人的本性的原生体验，看来也是需要一种非无非有，不皦不昧，亦虚亦实的东西，需要更为自由灵活的音乐，更加抽象写意的绘画，更加心理化、情绪化的语言。

西方传统的文学艺术创作，强调通过某种技艺、技巧将主体心理深处那团意蕴清晰缜密地编织在作品中，力求以主体的意志去支配、改造客体，创作的目标是作品的意义；而中国古代的文学艺术创作，则更多地强调以主体的精神去拥抱客体，以直觉、感悟去导引、化解创作心理中的那一无意识团块，并将它升华、接引到作品中来，成为经过主体心灵熔冶、炼制后的意境。

西方艺术追求的是理性的高蹈；中国艺术追求的是神韵的飞扬。

西方艺术作品讲求的是主题明确、结构缜密、意义重大；中国艺术作品讲求的是意味隽永、神遇无迹、意境悠远。

亚里斯多德在他的《诗学》中力求证明的是诗与真实的关系，是诗的“普遍意义”，是诗的“求知功能”，是诗的法度规则，是语言的准确切题；贺拉斯在《诗艺》中则明确提出：“要写作成功，判断力是开端和源泉”。此外他讲得最多的是“诗句搭配

① 参见宗白华《中国艺术意境之诞生》一文，载《美学散步》，上海人民出版社1981版。

的考究"、"篇章首尾的一致"、"材料的真实合理"，以及"左右读者心灵的能力。"

中国古代的诗论远不如西方诗论的实在，总是显得很玄虚。司空图在《诗品》中列在首位的是"雄浑"、"雄"讲的是力度，"浑"讲的是气势，"雄"则横抱太空，"浑"则气塞天地，大力无敌，元气未分方为"雄浑"。"荒荒油云，浑沦一气，寥寥长风，鼓荡无边"，讲的全是诗歌自身意蕴的丰厚充盈与意境的深邃旷远。至于如何方能达到"雄浑"，曰"积健为雄，返虚为浑"；学养心胸方能超然象外，讲的仍然是修身养性、人与自然的交接吐纳。王夫之论前人诗至上乘，往往下如此评语："一片神光，更无形迹"、"物外传心，空中造色"、"一片心理就空明中纵横灿烂"，"字如片云，因日成彩。光不在内，亦不在外，既无轮廓，亦无系理"等等。如此评论，常常叫人难以捉模。其实此等评论正是为了"大捉摸"，即试图以此诗此评捉到或扪住宇宙人生中的真道精义，应当说这也是人类把握世界的一种心理模式，主要是东方式的。不过也有例外，十八世纪德国文学批评家施莱格尔也曾说过：诗歌就是要取消按照推理程序进行的理性的规则和方法，并且使我们再次投身于令人陶醉的幻想的混乱状态，投身于人类本性的原始浑沦中去。二十世纪以来，这种模式已经越来越多地吸引了西方许多人。

看来，中国文学艺术创作中一个重要的审美原则是："从絪缊到絪缊"。由创作始发际主体心理中的那团潜意识中的浑沌到作品中弥漫于尺幅篇章中的葱笼蓊郁的生气及凌空蹈虚的神韵。意蕴在心在胸为一絪缊，气韵在纸在言为又一絪缊，以文中之絪缊涵容心中之絪缊，宇宙人生之"玄珠"庶几可以得之。

明朝末年和尚画家石涛曾有一篇题为《絪缊》的画语录，曰："笔与墨会，是为絪缊。絪缊不分，是为混沌。辟混沌者舍一画而

谁？……自一以分万，自万以治一，化一而成絪缊，天下之能事毕矣”。石涛和尚讲的虽说是绘画，却也体现了一般的中国艺术精神。

这种艺术精神朗照文学，则必然确立一种新的语言观念，一种与深蕴心理密切相关的语言学。

第四章

裸体语言

4.1 重提言语起源

语言的起源，曾经是一个热闹的研究课题。由于终究没有得出什么公允的结论，于是便渐渐冷落下来，一度甚至成了语言研究中的一个禁忌，遇之则退避三舍。在本世纪初，巴黎语言学会就曾明文规定，在它所举办的一切会议上，拒绝接受谈语言起源的论文。后来，仍有一些语言学家坚决否定语言起源研究的一切可能性，以此来维护语言学的纯洁性。人类文化哲学家恩斯特·卡西尔并没有顺从这种学术的专断，但他显然充分意识到了这个问题的困难性。他说："语言起源问题，即使对于那些最深刻地探索这一问题、最艰苦地与之搏斗的思想家来说，也总是趋于成为一株名副其实的'猴迷树'。在这个问题上花费的全部精神似乎只会引着我们绕圈子，最后又把我们甩在我们由此出发的那个点上。""然而，这样一些基本问题的性质又迫使心智永远不得对它们完全置之不理，尽管它早已对最终解决这些问题感到绝望。"①

六十年代，曾在语言学界发动了一场革命的乔姆斯基，在语

① 卡西尔：《语言与神话》，第58页，三联书店1988版。

言起源问题上却持一种相当保守机械的观点：天赋观。他断言，人类先天就具备了学习某些种类语言的能力，实际存在的语言就是儿童生来可以学习的语言。比起其他生物种类，人类先天地具备习得某种语言的机制，人类语言发展的形式是由遗传基因决定的。人类的言语能力是一种本能。

在现代人类的大脑中存在着掌管言语活动的神经中枢，已经为生理学、心理学上的无数实验所证实。但这只能证实人类的言语活动有其相应的生理基础，并不能证实人类的言语能力从一开始就是"天赋"的，对此，雅克·莫诺曾指出：

> 现代语言学家在详细论述人类的符号语言时，认为它同动物所用的通讯方法（听、触、视等）是处在两个完全不同的水平上的。毫无疑义，这是正确的。可是，如果由此得出结论说这种现象证实了在进化的连续性上有了一条绝对的鸿沟，就是说，人类语言哪怕在萌芽状态时，也同类人猿彼此间的各种呼唤示警系统是毫无关系的，那么，我对此是很难理解的。①

作为一个语言学家，或许是可以在一个现存的固定的语言状态中研究语言的构成的；作为一个哲学人类学家或文化人类学家如卡西尔者，就不再能满足这一点；作为一个心理学家，尤其是作为一个发生认识论的心理学家，就更不能满足于这一点，他不得不更深一层地关注着人类语言的起源，皮亚杰就是在对乔姆斯基的批评中进一步阐发了自己的语言起源观念的。在皮亚杰看来，乔姆斯基那种"语法植根于理性之中，并且是植根在某种'天赋'的理性之中的思想"，恰恰是把他导向"彻底固定论"

① 雅克·莫诺：《偶然性和必然性》，第96页。

的，这证明他遵循的仍然是笛卡尔的那条古老的思想道路。

皮亚杰孜孜不倦地地探讨的是：语言是如何在人类个体活动过程中发生的。在他看来，不管是人类或是人类的某一个体，在其发展过程中都存在有一个“前语言”阶段。在这个阶段中，语言还没有出现，但一些与语言具有相近、相似、相同的符号系统已经出现，如以姿态模仿为主要标志的“象征性或想象性的游戏”，基于对某种情景回忆的“延宕性的模仿”，由“内化了的模仿”而产生的“心理影象”，以及以“梦”的方式表达出来的更为复杂的心理活动方式，按照皮亚杰的说法，这些都是“个人的认识与情感再现的根源”。① 这里，起作用的是主体的活动，主体的感知活动，主体在一定欲望、情绪、意志支配下的感知活动，为言语活动所必须的智力和逻辑都已经包蕴在这种感知活动中，这种活动来自生命的自身的调节，从本质上来讲，它是一种“功能”，而不是什么先验的结构。皮亚杰说：“主体的本性就是构成一个功能作用的中心。而不是一座先验的完成了的建筑物的所在地；而且如果有人把社会、人类、生命木、甚至全宇宙来代替这个主体，所得的结果还是一样的。”② 在皮亚杰晚年写下的这本《结构主义》小册子中，皮亚杰谈的是“结构”而他更感兴趣的仍然是“功能”。结尾我们所看到的是，作者只打算把“结构主义”看作是一种方法，它不是哲学，而只是众多方法中的一种。而且他还强调，结构主义只有采取开放的态度，只有把事物的结构和事物的来源结合起来，“把结构重新放进它们的来源中去”，研究才可能深人下去③。

---

① 参见皮亚杰，《儿童的心理发展》，第114—116页，山东教育出版社1982版。
② 皮亚杰，《结构主义》，第102页。商务印书馆1984版。
③ 同上书，第103页。

为了填补结构主义语言学留下的缺遗，为了全面地认识文学言语的属性和特征，重提人类言语的起源是必要的。

但是，迄今为止，人们所能考察到的古代语言，严格说来只能是一些用刻痕、记号、符号、文字记录下来的语言，这些语言只有五千年左右的历史，真正的人类语言要比这早得多，怕已经不止二百万年了。由于没有留下任何声音或符号方面的根据，要彻底弄清初期人类语言是什么样子的，几乎是不可能的了，有人称语言起源学是一门“绝学”。

十九世纪以来，不少人试图从“动物言语”、“原始部落语言”、“幼儿语言”几个方面来推测人类原始语言的发生。这当中固然有不少生硬的比附和太富于想象的揣度，但其中有一些推论，仍然是值得我们重视的。完全排斥这些渠道的研究，是没有道理的。

伟大的生物学家达尔文在论述动物语言时，过分地强调了人和动物之间的共同点，认为狗可以跟人进行语词级的交流，鹦鹉也能够掌握许多人类语言中的概念。他的论述是非常粗糙的。后来的一些法国学者走上了另一个极端。认为动物没有语言，动物发出的任何声音都没有实际的内容，只不过表现了本能性质的情绪。

一种比较折中的意见是，动物的确并不具备现代人类那种成熟的语言形式，但动物之间在进行情绪活动、智力活动、交往活动时是存在着一种“信号”的活动方式的，这可以看作是动物的语言。这种动物的语言，可以是声音的，也可以是面部表情、身体动作姿态和手势的，动物语言主要是一种在内在动机驱使下带着饱满情绪色彩的声音和动作。比如，当代比较心理学家们发现，蜜蜂传递信息的语言是一整套飞舞的动作，其中“圆圈舞”表示发现了蜜源，舞的越起劲，说明蜜源越多越甜，“摇尾舞”

则能对目的地的方向和距离作出精确的描述。蜜蜂的语言是一种"舞蹈语言"，某些鸟类拥有的则主要是一种"歌唱语言"。它们通过不同的鸣啼交流各种信息，甚至还有"方言"。公鸡和母鸡之间可以用不同的叫声和形体动作表达近三十种"语汇"。动物园里的猴子会通过不同的"手势"表示"招呼"、"威胁"、"指点"、"亲近"、"许诺"、"拒绝"、"好奇"、"怀疑"、"祈求"、"愤怒"等不同的心理状态和行为状态。（就在我写到这里时，楼下邻居家的那匹大黑猫正在花圃里发出"鸣嗷——鸣嗷——"的怪叫，那叫声充满了愤懑、怨恨，又带几分刁蛮沮丧，像是在抗议，又像是在求告。问及它的女主人，原来是它偷来的一只小鸡被主人截获了。）在心理学家实验室中经过训练的黑猩猩甚至可以掌握多达数百手语单词并与人进行有意义的对话。

自然环境中的动物的"语言"当然并不具备人类思维的特点和人类交往的社会属性。动物用以发出联络信号的手段，或者是借助子语言分析器和听觉分析器的"叫声"，或者是借助动觉分析器和视觉分析器的"表情""手势"，这也是人类用以交流信息的主要渠道，诸如"脸色"、"眼神"、"表情"、"手势"、"体态"、"声息"这些更富有生物学意味的交流方式，也仍然作为现代人语言交际的辅助性手段必不可缺地被运用着。

如果考虑到人是从其他动物进化而来的这一基本前提，我们完全可以推断，最初的人类语言会带有这些"动物性语言"的色彩的。

人类进入文明时代以后，地球上仍然残留着一些尚处于原始社会生活状态的部落人群，这些原始部落还被隔绝在人类文明社会之外，在他们身上保留着更多的原始人类的特点，恩格斯称他们为人类社会生活的"活化石"。这些原始部落中的人群固然并不就是几十万年以前的原始人类，他们的语言也并不能等同于人

类最初的语言，但是应当承认，比起文明社会中的人的语言来说，他们的语言中还是较多地保留了原始语言的一些特点。

大量资料已经说明，原始语言是一种建立在原始人的情绪体验和运动知觉之上的直观的“集体表象”。列维—布留尔指出：“在（原始人的）集体表象中，客体的形象与情感和运动因素水乳交融”。① 这种语言是密切地按照事物和行动显现在视觉和听觉里的那种形式来表现关于它们的“概念”的。它具有绘声绘色的倾向，竭力表现那些留在视觉记忆、听觉记忆、动觉记忆和一切情绪的、形象的记忆中的东西。从表现形式来看，这种语言是一种富有高度“实践性”与“情景性”的语言，是一种“有声语言”与“手势动作”的糅合体。在这种语言中，语词的抽象的、普遍的意义尚未和它所指代的个体事物的具象性完全剥离出来，还是一个浑沌的统一体。列维—布留尔把它称作“声音图画”。可以说，显著的“具象性”、“意动性”是原始语言的一些突出特点。原始人说到的一定是他看到的、感觉到的、体验到的、并且是从根本上占有了的。语言在原始人那里具有更强烈的感性的、驱使性的力量，一种巫术的力量，这从原始巫术中“符咒”的大量运用可以看出的。

原始人类语言的这些特点，我们还可以从语言的个体发生过程中得到证明。虽然个体语言的发生发展过程并不能与人类语言的起源等量齐观，但总有某些相通之处。皮亚杰对于幼儿心理发生过程的大量艰苦的追踪研究证明，幼儿的言语活动也总是以幼儿自己的感觉行为，以及说话时的实践活动、具体情景紧紧地贴在一起的。并且在很大程度上依赖说话人的声调、表情、手势、体态，以弥补语词的不足、语法的完善。

---

① 列维—布留尔，《原始思维》，第456页，商务印书馆1986版。

现实生活中一个具体真实的幼儿所能学得的语言，并不象乔姆斯基语言学理论中的例证中那样标准、规范，那样的符合逻辑，那样结构完整，而总是有些松散、杂糅、甚至混乱的。有许多“非语言”的东西在发挥语言的作用，如前文所提到的“象征性的游戏”和“延宕性的模仿”。皮亚杰从对自己的孩子的观察中得出，幼儿总是用自己的“行为”、“姿态”、“表情”再现着个人的认识和情思。儿童在行为中比在语言中更富有表现力，也更具有逻辑性，这是一种“没有语言的语言”，一种列维一布留尔称作“声音图画”的东西，也可以说是一种广义的语言，一种“次语言”。一种较为原始的语言。对于这种鸿蒙未辟的童稚语言，小说家雨果曾在他的作品中情不自禁地发出如此精彩的赞叹：“孩子的咿呀声，既是语言，又不是语言，不是音符，却是诗歌，不是字母，却是话语；这种喃喃学语是在天上开始的，到了人世间也不会终结；那是诞生以前就开始的，现在还在继续，是连续不断的。这种含糊的话语包括孩子过去做天使时所说过的话，和他成年以后所要说的话；摇篮有‘昨天’，正如坟墓也有‘明天’；这个明天和这个昨天的双重神秘在这种不可解的孩子歌声里混合起来了；没有什么别的东西比这个鲜花似的灵魂里的巨大暗影更能证明上帝、永恒、责任和命运的二元了。”①这几乎已经不是小说家对故事中的情境作具体描写了，倒更象一位文学大师在酣畅淋漓地阐发他的文学言语观！

恩斯特·卡西尔对于语言起源的论述总是显得有些游移不定。他根据他那个时代科学的发展水平说，没有任何心理学的实验可以证明，动物可以越过情感语言达到命题语言。所谓“动物的语言”总是全然主观的，它只能表达各种各样的情感状态。而

① 雨果，《九三年》，第306页，人民文学出版社1957版。

且另一方面也没有事实可以证明，人，即使在其文化的最低级阶段，曾经处在单纯的情感语言或手势语言中。他说：如果我们要采取严格的经验方法，那就必须拒斥这种即使不是完全不可能、至少也是可疑的和臆测的假设 。

但是，在具体论述中，卡西尔还是承认有一种较为原始的、初生状态的语言的存在。他曾谈到：对原始人来说，自然与社会是一个浑沌的整体，原始人的“巫术语词”便是深深地植根于“生命一体化”的信念之中的，这样的语言具有一种神秘的支配力量。他说在原始文明中，对事物具体的和特殊的方面的兴趣总是占据优势。阿拉伯人描述骆驼的语词不下五、六千个。印第安部落中，对纯粹“共相”的兴趣既不可能也无必要。他还曾谈到：儿童在前语言期其交流活动总是处于一种“单纯情感态度”和“较为主观的状态”的，处于一种“含混模糊、波动不定的知觉及朦胧的情绪”之中。只是由于卡西尔自己的理论兴趣在于“语言学研究不变的结构联系”，在于发现“人类知识的首要原则逻各斯”，他追求的是明析、条理、有序的形式。在他看来，这些处于“絪缊”状态的主体心理方面的东西，是不可能进行“语言分析”的，因此他不愿意给它们以更高的估价。

一部分心理学家却与此相反，他们毕其一生致力探索的正是主体心理深处这种絪缊不明的东西。弗洛伊德主要是从人的生物属性上来探讨这些东西，认为它主要是潜在的性欲的冲动，以及这些冲动因受环境和社会的压抑而埋伏下的种种情结；荣格则主要是从人的社会性上来进行探究，认为它主要是勃勃向上的生命力，以及在生命前进的历程中积淀下来的种种原始的意象。心理情结也好，原始意象也好，都是些浑沌不清、捉摸不定的东西。弗洛伊德和荣格自己也难以将它们阐述的十分清楚明白，因而便总是受到他们的反对者的无情的攻讦。

精神分析心理学营垒中一位后起者J·拉康向结构主义打开营垒的大门，从结构主义那里借取来语言分析的武器，企图运用结构主义语言学与某些数学模式把个人的或集体的无意识心理翻译成社会化的有意识的言语，进而将无意识形式化。拉康的理论有一个前提：语言是同无意识同时出现的，这并不完全符合人类心理活动的实际。无意识中会有一部分语言活动，但语言并不能涵盖人的全部无意识。拉康的理论不可能是彻底的，而且，拉康对一些文学作品所进行的分析，只是在于证明精神分析心理学在新的历史条件下的适应性，文学作品的审美价值则从他的手中流失去了。

从实际发生的情况来看，艺术的发生很可能是要早于语言的，艺术不是从语言活动中诞生的，恰恰相反，艺术倒是语言发生的母体。在没有语言之前，人类先有了“音乐”和“舞蹈”；在没有文字之前，人类先有了“绘画”和“雕刻”；甚至，在语言还没有完全形成的时候，人类则先有了“神话”和“诗歌”。

黑格尔在谈到诗歌的语言时，就曾说过一句颇有些古怪的话：

诗的用语产生于一个民族的早期，当时的语言还没有形成，正是要通过诗才能获得真正的发展。①

在具体论述中我们可以看出，黑格尔也是把“原始诗歌”放在原始人的“心理意象”的平面上加以考察的。在他看来，最初的诗就是一种“具象性”与“普遍性”未曾分裂的“原始统一体”，原始语言就是在这个“原始统一体”中生成的。而这种“原始统

① 黑格尔：《美学》第三卷下册，第65页。商务印书馆1981版。

一体”，其实也就是列维—布留尔讲的那种以“声音图画”为表现形态的“混沌的统一体”。维柯在更早的一些年代里就注意到最初的诗与原始人类的旺盛的生命力，即感觉能力、想象能力的直接联系。在他看来，“诗是人类生而就有的一种功能”，“正是人类推理能力的欠缺才产生了崇高的诗”。① 与此相似的话，后来的卢梭也说过：“原始人的语言不象人们通常想的是几何学家的语言，而是诗人的语言”，“最初的语言是充满热情的歌唱的语言。”柯林伍德也曾经说过：最初的语言“不过是情感的身体表现”，“手势”在最初的语言形式中起着重大作用，“舞蹈是一切语言之母”。苏联语言学家斯皮尔金在论及语言的起源时曾谈到“原始图画”与语言的关系，他说：“原始图画”它不是语言，而是对知觉和表象，对情景整体的生动再现，然而这种原始图画，却是孕育人类语言的母体。

艺术先于语言，诗是人类的母语，人类语言总是植根于人类生命的诗性、人类生活的诗意之中的。

4.2 文学的原始细胞

如果说在语言的领域里，人和动物之间还有一条较为明显的界线的话，那么这条界线在艺术的领域就更为模糊了。动物在求偶过程中常常以各种复杂的方式卖弄歌喉，卖弄色相，与人类生活中大量存在着的“情爱艺术”是相通的。一些高级哺乳动物在性交之前甚至还具备了近似于“礼仪性歌舞”的倾向。美国社会生物学家威尔逊则肯定地说：“艺术的冲动决不限于人类，”黑猩猩之类的灵长动物的确具有绘画的兴趣和能力，有一位人类学

① 维科：《新科学》，第162页，第167页。人民文学出版社1987版。

家豢养的黑猩猩在“画画”中自得其乐，竟到了废寝忘食的地步。艺术活动较之言语活动显然更古老一些，从下面的一些证据中不难看出这一点：

儿童的艺术创造能力相对地来说优于成年人，因此，大家都承认，从事艺术创造的人保存自己的那颗“童心”是特别重要的。甚至一些成了名的画家，大书法家还要有意地模仿儿童的创作，以求取艺术的真实、艺术的灵动、艺术的自然。音乐、绘画，甚至诗歌方面的才能，总是在一个人的生命早期三岁左右便突出的显现，而这一时期儿童的语言能力尚且很不健全。

世界上各个民族，在语言文字不甚发达，科学技术还处于沉睡状态的情况下，却都留下了自己优美生动的史诗和神话。在今天的地球上我们仍然可以看到：一些语言文化不发达的民族往往“能歌善舞”，而在高度发达的民族中，“艺术”却成了少数“天才”的专利。

从考古学的实绩来看，最早的绘画是法国西南部的拉斯科岩洞壁画，距今已经二万多年。这些壁画所画的牛雄健骏迈，长达五米；所画奔马、野羊、鸟头人亦形态生动、色彩明快，已经达到很高水平，今天仍能够给人以无限的美感。而目前发现的最早的文字，是苏美尔人创造的“楔形文字”，距今不过五千多年，而且那文字实在不过是简化了的绘画。文学脱胎于绘画，中国的汉字更是如此，而且就是从现代汉字中也仍然不难找出图画的因素。

这里，如果我们适当将“艺术”的概念扩展开一些，把“艺术看作是生命的有机体借以表达自己某些感受和体验的方式，看作是含蕴着某些知觉、情绪、意象的信息代码（或声响、或手势、或图画、或形体），那么，在言语活动出现之前的艺术活动中显然是包孕着言语发生的契机的。

应当说，语言起源于艺术，起源于一种宽泛意义上的艺术。H·维尔纳在《抒情诗的起源》一书中曾做出这样的推断：

> 原始民族最早的抒情歌谣，总是和手势与音响分不开的。它们都是些没有意义的语言，纯粹的废话，在部落的舞会上吟唱，以渲泄由于饱餐一顿或狩猎成功而得到的狂欢。
>
> 就在抒情的叫喊声中，在对饥渴的痛苦的呼唤声中，后来在对燃烧的性欲赤裸裸地表示中，以及在对死亡无可奈何的悲叹中，我们发现了一切高级形式的抒情诗的萌芽。①

按照维尔纳的说法，最早的歌谣是有情无理、有声无义、有节奏旋律而无语词逻辑的。即使在后世民歌中，我们也还会听到类似"呼儿嗨哟"、"哈依赫里拉"、"齐哩哩哩察啦啦啦索罗索罗得"之类的"有声无义的喊叫"。从心理发生的意义上看，这些"没有意义"的音节比那些有明确意义的歌词历史更古老，也更贴进人和艺术的本性，只是很久以来人类都不愿意这么认为了。

这里，让我们先看一看下边的三段文字：

一段是生物学家达尔文在《人与动物的表情》一书中的论述：动物的表情运动，作为某种情感的结果，是与动物的一定动作：攻击、自卫、性交等等联系着的。比如狮子当它进入强烈的感情冲动状态时，便呼吸急促、心跳强快、血压升高、肌肉组织紧张，毛发竖起、嘴唇张开、咬牙切齿等等。

一段是心理学家詹姆斯对于审美体验的描述：当美激动我们的瞬息之间，我们可以感到胸部的一种灼热，一种剧痛，呼吸的

① 转引自邓福星《艺术前的艺术》，第11页，山东文艺出版社1986版。

一种颤动，一种饱满，心脏的一种翼动，沿背部的一种摇震，眼睛的一种湿润，小腹的一种骚动，以及除此而外的千百种不可名状的征兆。

一段是对于艺术家塞尚创作心境的展示：他紧张到了痛苦的程度，满脸祈求的神情，想象着从自己的灵魂里取出些什么来，把它放到画里。他全身发抖，犹豫不决，前额充血，佝偻着上身，缩着颈脖，耸着两肩，抖着双手，终于下笔时，他才变得坚强有力，挥动自如了。

这三段话中的相似点是很显然的。然而，把动物和人、和艺术家相提并论，则肯定会引起人们的不满，甚至厌恶和愤怒。

卡尔·R·波普尔就指出过，语言有四种功能：表现、交往、描述、论证。前两种是低级功能，为人和动物所具有；后两种是高级功能，只有人类才具备。波普尔在论及"客观知识"时曾确定不移地说："我们应该把我们的人类、我们的理性归功于语言高级功能的这种发展。""集中于'表现'和'交往'（这些低级功能）的所有人类语言的理论是无效的。"①

波普尔说出这样的话来是不奇怪的、因为他是站在科学的立场上来说话的，他的立场是："所有的科学工作都是旨在发展科学知识。我们是发展客观知识的工人，正如建造教堂的工匠一样。"②

但是，从文学言语学的立场出发，我们却不能轻易错过生命体的这一"表现"与"交往"的层面。文学与科学不同，从价值观念上看也不同。科学的价值在于最后的结果，将某些"知识"砌进那一客观的、普遍的大厦中；文学的价值就在于创造的本身，在于创造的过程中，始终都应当是主体对于过程的体验。欲

① 波普尔：《科学知识进化论》，第324页，三联书店1987版。
② 同上书，第325页。

望、知觉、情感、体验、思维、想象等心灵活动对于文学来说，不仅具有发生学的意义，也具有本体论的意义。而且，唯有文学艺术才能有效地保护心灵的存在，而心灵的存在正是人性的起点。

人类社会自进入文明时代以来，在“语言”和“科学”的支撑下，的确已经有了很大的发展。科学技术的发展，使人类已经在物质享受和智力训练方面都提升到了一个空前的高度，而同时也使人远远地离开了人性的坚实的地面。居住在华尔街百丈高楼中的美利坚合众国的儿孙们，比起他们匍匐在西部荒野淘金的先辈们，距离人类的天性也许已经更远。而居住在二十层高楼上的北京市的年青的居民们，比起他们那些曾经居住在黄土窑洞里的父辈们，精神上和感情上也许已经有了更多的失落感。其实，连波普尔也已经在为科学的非人性化、甚至人文学科的非人性化感到不安，以至有人幽默地说，从精神的和情感的尺度来说，我们可能是“倒着走进了未来。”

我们寄希望于文学艺术的是能够竭力去维护人性的健全与丰富。

重要的是，文学艺术家不能完全脱离人性的那一初始的地面。前边我们提到的詹姆斯的审美体验和塞尚的创作心境，就基于这一地面之上。遗憾的是这类心境和体验在现代人身上日益枯竭着。虽然这种体验和心境是“低级”的，甚至是接近于动物们的。但它同时又是真正属于人的，属于感性的人的。没有了它，人将不称其为人，人就会异化为物，异化为机器，异化为数字。在中国，《黄土地》、《红高粱》的出现而且一反常态地受到赞扬，或许正是对已经加剧进展着人性的异化的对抗。

较之普通人来说，文学艺术家则具有一种特质。正如诗人艾略特所说：“艺术家比其同时代人更为原始，也更为文明”；亦

如心理分析学家恩斯特·克里斯说的："艺术家可以使自己的头脑退回原始状态而又不失去控制。"西方当代一些文学家的态度还要偏激一些："随着逻辑与抽象思维的发展，语言逐渐失去了它的情感职责，它的凝聚作用日趋没落，日益走向科学化。这个剥夺过程，使语言只剩下一具无血无肉的骨架子。只在一个领域，语言仍然保留着'生活的丰满性'——艺术表现。对于被文明发展搞的头脑极其精确化的现代人来说也是如此。在艺术表现中，语言的原始创造力不但保存着，而且还不断创新。"①

那么，我们还能够从现代人的文学艺术创造活动中找到那些最初的原始细胞吗？让我们试一试看。

"手势语言"，这曾经是原始初民们一种相当重要的言语形态，有专家统计说，人的大臂、前臂、手掌、手指、手指的各个关节如果组合运用的话，可以做出70万个不同的动作，比现代英语或汉语的常用词汇还要多。斯以，直到今天，澳大利亚的一些土著部落，南美玻利维亚西部丛林地带的印第安人以及天主教特拉普修士团的修士们都仍然在使用着手势语言。手势语言在文明社会的体育活动中也被广泛地使用着。我们这里讲的"手势语言"还不仅仅是指手的态势动作，它实际上包括了原始语言在"共实践性"基础上一切富有体验色彩的机体动作，包括面部的、四肢的、躯体的甚至内脏的应对性反应，心理学上也把它们叫做"行为语言"。在现代人的文学创作活动中这类"手势语言"还存在吗？我们并没有看到有哪位作家比比划划、手舞足蹈地写作他的作品，但这并不排除他们在写作时伴随着笔下的言语活动在内心产生相应的"动觉"，一种基于"内模仿"的动觉。不少作家都承认，这种内心的动觉在创造性的文学言语活动中总是

① 〔美〕W.K.维姆萨特，K.布鲁克斯，《文学批评简史》第三十一章"神话与原型"。译文见《百家》（安徽），1987年第1期。

异常活跃的。巴乌斯托夫斯基在《金蔷薇》中讲，当他写完一辆胜利牌大卡车费力地爬上陡峭的山坡时，自己累得几乎散了架。阿托尔斯托还曾经以文学语言生动地描绘过原始人用“手势”思维的情景：原始人面对着篝火蹲在画满壁画的岩洞中，作出各种各样的手势动作，透过烟雾的岩壁上就闪现出种种奇妙的幻象，他认为文学创作也需要这种“手势语言”，他把它说成是一种“金钢石”般可贵的文学语言。

原始语言的“图画”因素，是基于原始语言的“共情景性”之中的，原始人总是能够“看到”他说的一切。他在“说”的同时也是在“看”。如果一定要说“说”是逻辑的，“看”是直观的，那么在原始人那里就存在着一种“逻辑直观”，神话、隐喻都是一些“逻辑直观”，也是一些最初的艺术。后代的文明人在愈来愈崇拜“说”的时代精神中强化了“逻辑”，而渐渐失去了感受、体验和直观的能力，以至于后期的维特根斯坦焦急地贼出：“Don't think, but look！”（不要想，但要看！），这种“看”的能力即直观、直觉、顿悟的能力非常侥幸地还在文学艺术家身上较多地保留下来，在文学创造活动中，文学家始终没有放弃自己的“看”，没有放弃语言的这一原始特点。文学创造是一种“情景”中的言语活动，文学言语也是建立在“内心视觉”的基础上的。许多作家说过，他能够“看到”他写的一切，他就是“看着写的”。他们看见的，当然是沉积在他们“情绪记忆”和“形象记忆”中的东西，那些已经在知觉和记忆过程中变了形的东西。

“喊叫”是原始语言中一个重要的因素。许多语言学家不得不承认这一点，但他们同时又以“喊叫”不具陈述或指导意义而否定把“喊叫”看作语言。岂不知“喊叫”总是与强烈的情感活动直接相关，在表现主观的情绪和情感时，“喊叫”往往是优于

语言的。且不说后世的抒情诗中多么经常地使用"啊"、"呀""吧"、"啦"这些感叹词，君不见诸如"嚎叫"、"嘶喊"、"呻吟"、"咆哮"、"呜咽"、"叹息"这些"非言语性"的东西在现代流行歌曲中已经扮演了多么"可爱"的角色吗？但是，作家们在写作时大多都是默默无声的。但这并不等于就没有"喊叫"的愿望。作家们，尤其是诗人们，当他们的创作冲动来潮时，似乎一腔子的话语都在喉头拥挤着，要喊、要叫、要嚷、也有打破沉默的，如巴尔扎克和果戈里写作中喜欢叫着嚷着，屋子里象同时有几个人吵架，中国明代的李卓吾在创作时也往往"发狂大叫，流涕恸哭，不能自止"。内在的"呼喊"的欲望成了文学语言发生的情感助力。

即使对于后世的文学创作活动来说，在它保留了人类言语活动最初的、最基本的生命细胞的同时，它仍然受到了语言抽象化、逻辑化、规则化、科学化的牵制，原始语言那种絪缊浑沦的初始状态毕竟一去不返了。这也许是人类在谋取社会进步时必须付出的代价，但这毕竟给后世的诗人、小说家们带来了言语的困难。

4.3 从司汤达到布勒东

在原始时代，在图腾、神话、巫术还充塞着人的语言领域的时候，人类的语言在"逻辑"和"直观"、"理智"和"情感"、"形式"和"内涵"、"心灵"和"手段"诸对立的方面可能出现过最初的统一，即那种"低层次"上的高度统一。但随着人类语言成为一个独立自主的体系，随着语词概念的明晰，随着语法规则的确立，随着文字书写的定形，随着印刷成为专门的科学技术，语言文字朝着更为钟爱理智与逻辑的方向发展，语言与心

灵的统一便出现了难以填补的裂隙。从此后以操弄语言为职业的文学家便开始蒙受“语言的痛苦”，在心灵与语言的断层之间痛苦地彷徨、盘桓。

在中国，从《周易》的时代就开始了“书不尽言，言不尽意”的叹息。

直到当代，获得了诺贝尔奖金的小说家斯坦倍克，还曾经向人们诉说：“为了每一种神思妙想，就会有一页文稿是一条湿淋淋的生了疥癣的杂种狗。”

于是，文学家们无不幻想着一种更能贴近人的心灵的语言，一种精神的语言，一种充盈着生命的新鲜汁液的语言。

以前的语言学教科书中，总是把“文学语言”命名为一种最符合语言学法则的“标准语言”，这实在是一场误解。文学的语言，就其实质上来讲，不应当是一种常规状态下的语言。或者说，常规状态下的语言并不总是一种好的文学语言。“普遍化”、“工具化”已经被海德格尔认为是对于人类语言的最大威胁。对于文学语言、诗的语言来说，当然就是一种更大的危险。而且，一般的“篇章学”、“修辞学”也不能帮助文学家闯过语言的难关，我们的确也没有见过，有哪位文学家是在读了“修辞学”后才去写自己的小说的。这恐怕还得从文学家言语活动的心理过程中寻找答案。

文学家们自己是曾经自觉不自觉地做了许多尝试的，一个比较一致的倾向是：如何把作家心理深处那团丰富饱满而又絪缊浑沦的原生状态的东西尽量自然地、鲜活地、生动地、充沛地形诸语言。

现实主义的文学家们以对现实生活的叙述描写为主要对象，他们看重的是日常语言的有效的应用。他们的小说语言并没有过多的背离普遍适用的语言规范，就像他们的小说一般说来也比较

符合当时社会的道德规范一样。语言对于他们来说主要是一种容器，被用来盛放小说中的人物、背景、事件。写作，只是一种立意之后的言语操作，可以从容不迫地进行。这样的小说一旦要是企望能够更真切直接地表现心灵世界的流动变幻，就不得不冲决语言规范的界限，就不得不打破有条不紊的创作心态。这并不是一切现实主义作家能够接受的。还是在十九世纪初的时候，司汤达小说的风格就曾引起巴尔扎克的不满（注意：这时的巴尔扎克是以“批评家”的身份出现的）。说他的小说文法错误太多，长句造得不好，短句也欠圆润，让人像坐在一辆本身没有搁好的马车上奔波。司汤达却拒不接受这种意见，并且反唇相讥道：风格不会太明白清楚，词句的美丽、圆润、和谐，我经常认为是一种缺点，我不想修改我的小说，我恨不得照草样付印才好，这样我就更真实、更自然，更配在1880年为人阅读了！显然，司汤达更看重的是语言在稿纸上诞生的刹那间。

波德莱尔显然是站在司汤达一边的，因为他曾告诉过大画家德拉克洛瓦：“文学是一种转瞬即逝的东西，因此，我不主张修改，修改把思想的镜子弄得模糊不清”；他还非常坦率地批评巴尔扎克：“巴尔扎克的手稿和清样总是改得稀奇古怪，乱糟糟一片。这样一来，小说就有了一系列的起因，不但句子的完整性分散了，整个作品的完整性也分散了。多半是这种坏方法使他的文笔有一种说不出的冗长、纷繁和混乱，这是这位伟大的历史家的唯一缺点。”① 波德莱尔主张高扬人的感觉、直觉和想象，呼唤诗人要敢于“深入渊底”，要敢于“翱翔于人世之上”，求索于地狱与天堂间，“到未知的世界的底层发现奇迹”。

到了瓦莱里的时代，法国文坛上对于文学语言的这种追求开

① 参见《波德莱尔美学论文选》，第17页，人民文学出版社1987年版。

始迈出更大的步伐。瓦莱里坚信，诗人的任务就是发现并传递出语词与心灵间的那种奇迹般的结合，诗人和作家都具有一种特殊的精神力量，这种心灵里边积聚的精神力量在某些“具有无限价值的时刻”向他呈现出来，他自己尚未能透彻地理解了他，然而却迅速地用诗的语言表现出来，因而他的作品所表现的要大于他所理解的，他的作品因而超越了他自己。如果他是在理解了它、雕饰了它之后再写出了它，那么它就一定会变得干缩、疲软了。他赞赏这样的写作风格：一气呵成，如谵妄者说话，灵感之风吹得很快很猛。他相信感觉和印象胜似相信智力与思索。他认为，除了一种“延续修辞学”之外，还应当有一种“瞬间修辞学”。

瓦莱里的文学言语观念后来被他的法国同胞们发展到了极端。一些年轻的、张扬着“超现实主义”旗号的诗人、小说家、理论家，在创作活动中表现出对于传统文学语言最为强烈的反叛。

这个运动的发起人安德烈·布勒东曾经为“超现实主义”如此“正名”：“超现实主义。阳性名词。纯粹的精神的自动性。人们打算通过它，以口头、书面或任何其他的形式表达思想的真正的活动。它是思想的照实记录，没有丝毫理智的控制，摆脱了任何美学或伦理的成见。”布勒东还曾为“超现实主义”文学规定了这样的任务：在不受任何理性和任何意识形态控制的情况下写出人的“纯粹的精神的无意识活动”。“超现实主义”的矛头首先指向了现实主义的文学传统，认为它已经是凝滞的、僵化的创作方法，已经成了落入俗套的表现形式，认为它束缚了人的感觉和精神的自由，是粗俗的、低劣的、枯燥的、浮浅的、平庸的。与此同时，“超现实主义还把它的矛头指向那个时代的理智和逻辑，决心把文学的语言从理智和逻辑的牢笼中解放出来。在他们看来，“理智”与“逻辑”只是人们自己制造出来的东西，

因而不应成为人的偶像和诫条，唯一真实的是人的"纯粹的精神的无意识活动"，是感觉，是直觉，是知觉，是错觉，是梦幻，是性欲，是疯狂，是心灵底层那"生与死、现实与想象、过去与未来，可言传的与不可言传的、高与低"同时并在的"点"，这个点的存在就是"绝对的现实"，而"绝对的现实"即"超现实"。布勒东的这些理论显然是狂热的、偏执的，连他自己也说是"可望而不可及"的，他还说他时刻准备为了他的这些理论而粉身碎骨。但我们仍然可以体谅到，他的这些努力显然也是要在文学创作活动中用语言尽力表现出人的心灵深处那种絪缊浑沦的东西。

为了去实现"超现实主义"的目标，布勒东和他的伙伴们注定要在文学创作活动中掀起一场"言语革命"。在他们看来，文学要表现人的"绝对现实"的存在，常规的言语方式是不行的。布勒东说，在日常言谈中，或在以往的文学写作中，人们总是在几乎难以觉察的情况下修改、矫正、文饰、调和着即将涌出口外、涌向纸上的那种真实的言语形态，他认为这很危险——心灵在转换成文学言语的关键时刻"遭到了鱼雷的袭击和破坏"，潜在心灵中的意蕴受到了常规意识的监测、阻拦、截击。在它涌现出来之前就已经散了架、完了蛋。布勒东说，他们的超现实主义就是希望把文学家的写作活动变成——"幻觉的、鬼怪的船"，能够躲过"鱼雷"的袭击，能够把那些丰富的、宝贵的心灵彼岸的秘藏成功地偷渡到现实生活的此岸来。

这种愿望，不能说是不好的。布勒东们努力要解决的，也正是中国古代文士哲人们要解决的"意"与"言"的辩证统一的问题。

超现实主义的文学家们提出的具体创作方法主要有两个：自动写作与记述梦幻。

关于"自动写作"，布勒东在他的《超现实主义和绘画》中作

出了这样的解说：

> 在思想最易集中的地方坐定后，叫人把文具拿来。尽量使自己的心情处于被动的、接纳的状态，不要去想自己的天资和才华，也不要去想别人的天资和才华。一遍又一遍地对自己说，文学确是一条通向四面八方的最不足取的道路。事先不去选择任何主题，要提起笔来疾书，速度之快应使自己无暇细想也无暇重看写下来的文字。开头第一句会自动跃到纸上，不言而喻会这样，因为下意识的思想活动所产生的句子无时无刻不在力图表达出来。接下来一句就较难写了。因为这无疑会接受我们意识活动的影响，如果我们承认第一句的写作受到过哪怕是最小限度的自觉意识的影响，那么其他句子也不好写。但这些毕竟无关紧要，因为运用超现实主义的最大兴味正在于此。当然，标点肯定会阻挡我们心中的一直不断的意识之流。但是我们应该特别提防轻声的提白。如果出了疏忽之类的小小的差错，预先警觉到沉寂将来临，那就要立刻结束已经变得过分明析的文字。在那个来源可疑的词后面，应该写上一个字母——任何字母都可以，比如I，但以后遇到这种情况就一律写I，把这个字母用作下面那个词的首字母，借以恢复随心所欲的意识之流。①

布勒东认为，这样写出来的语言，就是一种没有任何模式，没有任何界限，没有任何成见。具有无限可能性和自由性的语言。这种语言超越了日常的现实，而与人的心理生活中更深层的现实联系在一起，因而是一种最纯正、最生动的表现形式。布勒东制定的"自动写作法"显然是建立在弗洛伊德精神分析心理学中的"自由联想"的基础上的。他自己也承认，"自动写作"不是他发明的，在超现实主义文学诞生之前，一些心理分析医生就

① 译文见《现代西方文论选》，第170页，上海译文出版社1983年版。

用这样方法来对病人进行诊断。布勒东甚至还毫不隐讳地说过："自动性是从巫师们那里传下来的。"（这种自动写作的巫术，我以为中国也有，即"扶乩"）布勒东们所要作的，显然是希望用文学创作中的那股"言语流"来导引出文学家心中的那股"意识流"。"意识流"的首倡者威廉·詹姆斯曾经断言：人心理中的那股意识之流是无法把握的，它犹如空中的"飞箭"或"飞鸟"，你将它把握在手中，它就不成为"飞"的"箭"或"鸟"了，也就是说，被中止下来加以静观的意识，已经不是原来的那种意识状态。詹姆斯的话当然是有理的。但布勒东们想出的主意是让"主体"也随着"对象""飞"起来，让作家的言语活动随着作家飞速运转的心理活动一道飞起来。从逻辑上讲布勒东不是没有道理的。

虽然同是基于意识流的心理学原理，同是基于对现实的一种反叛意识，同是为了从理性和逻辑的专制中解救人类的语言，布勒东仍然还是声称，他的"自动写作"与乔依斯、沃尔夫提倡的"内心独白"仍然是不同的。而且这不同是由于"世界观"的不同造成的。意识流小说家们努力去做的仍然是"最近似地模仿生活"（包括模仿内心生活），而超现实主义文学艺术家们更看重的是生活中源源不绝的创造，是生活的自然流势。① 布勒东的表白多少是有些矫情的，作为意识流小说创作主要表现技巧的"内心独白"，目的是用最简单的句式和直接了当的语汇表达距离无意识范畴最近的心理奥秘，表达那些语言前的意识和语言外的意识，这种技法与"自动写作"在本质上具有更多的相似之处。不同的只是意识流小说家更强调"写的技巧性"，超现实主义的诗人更强调"写的自动性"。

---

① 〔法〕布勒东：《论活生生的作品中的超现实主义》（1953）。

"自动写作"说穿了也并不神秘。布勒东说，"自动写作法"又可以叫做"初稿定稿法"，如果是这样的话。这种"超现实主义的写作方法在前文我们讲到的司汤达那里，就已经跃跃欲试了。而在布勒东去世之后，美国的现代派诗人艾伦·金斯堡又承袭了自动写作的衣钵，并形象地把它叫作"心理速写"，认为"在脑中进行速写构思，使用迥然不同的意象去捕捉掠过心头的闪电般的思绪，是诗歌写作的基本方法。"① 因此，在迪克斯坦的《伊甸园之门》一书中，金斯堡又被称作"新超现实主义者"。

关于"记述梦幻"写法，超现实主义的理论是这样的：梦幻是沉睡与清醒之间的一个奇妙的地段。由于意识监督作用的松弛，主体潜意识中积淀的许多无法预测的东西都在梦境中浮现出来。梦幻是心灵里面的东西由无意识深渊溢向日常生活地面的一条难得的通道。文学艺术家应当珍视它。文学家如果能如实地记录下梦中的情境，那语言就一定是更贴近人的心灵真实的语言。因此在超现实主义的诗人、作家、艺术家那里，梦幻就成了最受欢迎的题材。其中记述梦幻最为成功的一位"超现实主义者"，是画家达利。

布勒东和他的伙伴们还发明了诸多种"文学游戏"，试图使语词在不受意识的操纵的情况下自由拼接组合，从而创生出不可预料的言语效果，以证明语言在无意识的构建中能够产生多么奇特的、绝妙的、富于启迪的魔力。其中有一种是被称作"奇妙的僵尸"的文学游戏：由几个参加者依次写下他们此时此刻涌动在心中的一个语词，彼此之间并不交谈，也不知道别人写下的是什么，然后将得到的几个语词依照顺序联在一起，得出一段完全出于偶然的、无意识的语句。据说首次游戏得到的句子是"绝妙的

---

① 艾伦·金斯堡：《诗人的追求》（1987）。

僵尸将喝新酒”。这当然肯定是一种更加“非理性”的语言了。这样的“语言”有什么心灵的内涵呢？超现实主义者解释说，内涵可能是两方面的、一是参加游戏的人们在无意识层面上的心灵感应。一是在无意识、无目的、无理智操作情况下构成的“语句”，可以被意识赋于新的意义，一种“绝妙的”、非常识所能表达出来的意义，一种“言外之意”，或一种“意外之意”。

应当说，超现实主义的倡导者们无论在创作理论、创作方法、或者创作实践方面都是动了脑筋，下了气力的。它把文学写作的道路支架在意识与无意识交接的边缘上，从理论上讲的确不无警策之处，然而，这条道路简直就是一条渺无形迹的游丝，真正要在上面行走起来比上天都难。加之它的理论又常常走上极端，这就使它的适用范围更加受到了严重的局限。它所推崇的这种类乎精神病患者和梦游症患者的谵言妄语的文学语言，对于某些抒写内心情意绪的诗歌来说或许已经取得了某种程度上的成功。而对于内容更为复杂的小说，它就不得不大大修改理论上确立的那条路线。布勒东自己也说：超现实主义中自动写作的历史就是一连串厄运的历史。

障碍是一重又一重的。

一是，既要完全排除写作中的意识的介入，又要求助于意识来时时监测着无意识的进行，这可能吗？其“自动”的纯粹性、持续性都是值得怀疑的。一个片断或许可以，一部长篇如果不弄虚作假的话，如果不在许多时候背叛“自动”的原则的话，如何一气呵成呢？超现实主义派的中坚阿拉贡，在后来写他的小说时也并不是“全自动”的。倒是真有几位诗人决心整天浸沉在幻觉和梦境中的，不幸的是很快便陷入精神失常了，有的要上吊自杀，有的则要发疯杀人，写作也就无法进行下去。

二是，自动写作，记述梦幻，以及“绝妙僵尸”之类的文字

游戏，其目的都在于交流人们心灵深处那些秘而不宣的内容，那些无比丰富的内容。至于写作从无意识的源泉中吸取上来些什么。据说是具有“无限可能性”的，即什么都可能出来；而读者的接受也无法正常地按理性和常识去理解，也只能用自己的那个“秘而不宣”、“无比丰富”的潜在心灵去承应。这也是具有“无限可能性”的，即怎么理解都行。遗憾的是，这两个“无限可能性”加在一起。其结果可能等于一个“没有可能性”。显然，从两个“无限多”的集团中各选出一个“单子”来，这两个“单子”相碰撞的机会差不多等于零。当道路无限多的时候，不就等于没有道路吗？这就是说，超现实主义的文学创作与超现实主义作品的欣赏，超现实主义的作家与超现实主义作品的读者，在绝对自由的言语活动中，几乎是不能够沟通的。当然，这里指的不是实际创作，而是从超现实主义的理论意义上讲必然如此。最深处、最自由的心灵交流是不能实现的。需要更动的不是人类心理上的这一无可奈何的事实，也不是超现实主义文学艺术家们在创作实践中的越轨出界之处，需要更动的只是超现实主义极端化的理论。

“超现实主义”理论的一个心理学方面的源泉是弗洛伊德的精神分析学。布勒东是在二十年代初读到弗洛伊德的著作的，几乎是一拍即合。1922年，布勒东还亲自跑到维也纳去朝拜了弗洛伊德。到了三十年代，布勒东还曾兴高采烈地宣称：“弗洛伊德已指导超现实主义者走上了在心理上战无不胜的道路”。同是对于弗洛伊德精神分析心理学的推崇。拉康强调的是无意识的普遍的结构法则，布勒东们强调的是无意识的、主体的、自由的、创造着的个性。对比之下，我们还是更喜欢布勒东一些。

布勒东对于自由的强调有些过了头，文学创作完全成了“天马行空”，文学在傍无依托的虚空中显得有些“失重”。而就在布

勒东张扬他们的“自动写作”时。在东方的中国，一位刚由美国学画“塞尚”、“马蒂斯”、“西涅克”归来的诗人闻一多，却在提倡诗人们应当学会“带着镣铐跳舞”，却在讲求诗歌语言的音节和谐、词藻优美、章句匀称，却在努力创造诗歌语言的音乐美、绘画美、建筑美，却在着手建造新的格律，他当然也是作出了一番成绩的。

能否在信马由缰的自动挥写与带着镣铐跳舞之间为文学语言的生成选择一个更好的出路呢。

好的文学语言，应当是能够真切地再现“心灵中感应到的气氛”的语言，应当是能够更多地捕捉到“潜意识里的喧嚣与骚动”的语言，应当是一种能够自由地、豁畅地言说着的语言，应当是一种永远创造着、常青不凋的语言。它既不是一团漫漶无章的谵言妄语，又不是一篇巧为编织的佳词丽句；它既不是一个虚幻缥渺的幽灵，又不是一套镶金裹银的服饰它本身就应当是一个鲜活的生命躯体，一位天生丽质的女郎。

也许，这就是一种“裸体语言”。

4.4 袒露内部语言

对于这种语言的追求，必将使我们回溯至言语发生的源头，回溯到那“弓之满月”、“苞之含露”、将发而未发、即现而未现的刹那间，回溯到“日出东海”、“胎儿临盆”那吞吐欲出的刹那间。

在解决文学的这一难题时，我们特别注意到了苏联一些杰出的心理学家们对于“内部言语”的研究成果。

七十年代，苏联著名心理学家A·P·鲁利亚从神经心理学的大量临床观测入手，对于人的大脑中言语形成与言语感知的真

实过程做出了突出的贡献。他继承了他的老师Л·С·维果茨基在《思维和言语》(1934)一书中的思路，提出了"内部言语"的概念。以往，在英美语言学界，关于"内部语言"的解释是很简陋的，认为它只是一种不出声的自言自语，一种默读，在语言学研究中并不具备重要意义。鲁利亚则赋予了这一概念以新的、丰富的内涵。

鲁利亚认为，"内部言语"是主观心理意蕴与外在言语表现之间一个十分重要的中间环节。它具有这样两个特点：

（一）功能上的述谓性。即内部言语总是与言语者欲望、需求、动作、行为、知觉、情绪的表达密切相关，动词、形容词占较大的比例。

（二）形态上的凝缩性。没有完整的语法形态，即句法关系较为松散，缺少应有的关连词，只有一些按大体顺序堆置起来的中心词语，所含意蕴是密集的。

总之，在鲁利亚看来，内部语言是一种体现着言语主体强烈的欲望和需求，充满了言语者浓厚的情绪和情感、粘附着言语者丰富的心理表象和意象，蕴涵着语言的充沛的生殖力的言语活动阶段。鲁利亚还强调指出，内部语言因此而具有突出的"主观性"，内部语言是言语者"个人涵义"上的语言，属于"个人"的语言。这种语言显然与司汤达、波德莱尔、瓦莱利、布勒东追求的文学语言有很多相似之处。鲁利亚在从事他的神经心理语言学研究时似乎并未专门议及文学言语，然而在我们看来他关于内部语言的论述很有可能为文学创作打通言语形态上的难关。

在鲁利亚看来，言语，包括内部言语，决不仅仅是思想的表现形式，它同时还是思想的生产方式；不仅仅是思想的物质外壳，还是构成思想的操作手段。在他看来，由内心意蕴到外部言语的基本过程是这样的：

（一）起始于某种表达或交流的动机、欲望、总的意向；

（二）经过内部言语阶段，此阶段以“语义表象”的格式及其潜在联系为基础。

（三）形成深层句法结构；

（四）扩展为以表层句法结构为基础的外部语言。①

显然，鲁利亚还是吸收了乔姆斯基的某些思想的，与乔姆斯基那种封闭的结构主义研究路线不同，他作为一个心理学家，更注重言语的交流和运用，更强调言语的本体性、情景性。

鲁利亚的一些后继者还进一步从大脑生理解剖的角度来印证他的理论。认为思维并不仅仅是通过语言代码进行的，不只是在大脑皮层上进行的，作为第二信号的语言仍然与动物所共有的第一信号系统的生理感知机制保持着复杂的联系。大脑皮层下司管形象记忆和情绪记忆的诸多更为原始的大脑部位也在参与着语言的活动和思维的活动。这就是说现代人类使用的“高级语言”，它的生命的根须依然是深扎在原始的生命体验机能之上的。内部语言恰恰是“原生意象”和“逻辑概念”这两个极端之间的一个融合地段，是言语在生成过程中一个最生动、最丰富、最美妙、最具张力的瞬间。

在文学创作中，如果诗人、小说家能设法及时地捕捉到这种“内部语言”，如果他们肯把这种“内部语言”直接袒露到稿纸上，那么大约就会得到一种保存有原生状态的、饱满自然的语言。这语言将像清新健康的裸体一样，富有生命自身的力度和美感。

从中国新时期头十年中文学创作的实际情况看，诗人小说家的言语操作明显呈现出“向内转”的趋势：由外指向的语言转换

① 见A·P·鲁利亚，《神经语言学》第一部分，北京大学出版社1987年版。

为内指向的语言，由以语法、逻辑为准则的外部语言转化为以语词、意象为重心的内部语言。这种文学言语的整体位移可能在诗歌创作中表现得最为突出；就小说创作而言，这种转换应该说是以王蒙为首倡的。从韩少功、郑万隆、陈村、张抗抗、李锐、李佩甫等小说家在1985年之前与之后的作品中，我们可以明显地看出文学言语形态的转变，这几乎可以说是一种"突变"，就象刚刚翻过一架山一样，山的这边和山的那边完全是两种不同的风景。一篇题为《陈村近作中的"变体"现象》的评论文章曾经谈到：陈村的小说语言在近年里发生了一种"创造性的变换"，这是一种"随着语言机制的放松而自由感觉的流泻"。对于另外一些小说家来说，他们的创作天性里原本就更多地具备了言语的心理内向性，如张承志、莫言、残雪。他们的言语风格，其中特别是莫言，我总觉得是闻一多与布勒东的媾合。莫言在《欢乐》中写下的这段文字更加坚定了我的这种判断：

跳蚤在黑暗中象子弹般射来射去，象鬼火般闪烁着的是老鼠的眼睛，它们把家里除了瓷器和铁器外的家什全都咬过了。一个老鼠从母亲肚腹上爬去，母亲浑然不觉，老鼠无动于衷。我恍然觉得母亲变成了一具木乃伊，没有生命，没有感觉，没有一点点水份。窗外雨脚如麻，东倒西歪，田野里蛙声如潮，此起彼伏。在蛙声和雨声混合成的浪潮中，我昏昏欲睡，冰凉的潮气搀杂着青蛙肚皮下的腥味和泥水的腥味涌进屋子，我的头脑灼热身体却在颤抖，跳蚤的身体灼热头脑冷静，它们的身体在冷热不均匀的气团中膨胀变大，芝麻、黄豆、枣核、膨胀到枣核大时便定形，跳跃，而且嘹叫，叫声很尖厉，酷似阳春三月儿童们口中的柳笛和芦哨。……老鼠象丘陵上的一片黑色的森林，跳蚤象森林中成千上万只飞鸟。跳蚤象弹丸般射来射去，射到老鼠上，射到老鼠下，射到老鼠前，射到老鼠后，射到老鼠左，射到老鼠右，跳蚤在母亲的紫色的肚皮上爬，爬；在母亲积满污垢的肚脐眼里爬，

爬！在母亲的泄了气的破皮球一样的乳房上爬，爬！在母亲的弓一样的肋条上爬，爬！在母亲的瘦脖子上爬，爬！在母亲的尖下巴上、破烂不堪的嘴上爬，爬！母亲嘴里吹出来的绿色气流使爬行的跳蚤站立不稳，脚步趔趄，步伐踉跄；使飞行中的跳蚤仄着翅膀，翻着筋斗，有的偏离飞行方向，有的象飞机跌入气涡，进入螺旋。跳蚤在母亲的金红色的阴毛中爬，爬！——不是我渎亵母亲的神圣，是你们这些跳蚤要爬，爬！跳蚤不但在母亲的阴毛中爬，跳蚤还在母亲的生殖器官上爬，我毫不怀疑有几只跳蚤钻进了母亲的阴道，母亲的阴道是我用头颅走过的最早的、最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的道路。不是我亵渎母亲！不是我亵渎母亲！！不是我亵渎母亲！！！是你们，你们这些跳蚤亵渎了母亲也侮辱了我！我痛恨人类般跳蚤！写到这里，你浑身哆嗦象寒风中的枯叶，你的心胡乱跳动，笔尖在纸上胡乱划动，纸上留下了奇形怪状的线条，极象你的心灵运动的轨迹。战抖过后，你感到全身疲惫，腹中十分饥饿，嘴里洋溢着一股金子般的滋味。你又拿起了笔。我听到了涨水的墨水河发出狮子吼叫般的声音，我闻到了水蛇和燕子的腥气，并为田野里的野兔子、田鼠、刺猬、獾、狐狸担忧。写到这里时，你被一声沉闷的响声惊起，握着笔，你思索片刻，心绪平静如初，便又伏下身去……①

莫言的这段文字曾经招致不少批评，批评者的着眼点往往只是小说家字面上的"猥亵"，而没有注意到小说家文学言语审美特质，其实这段文字的后一部分已经讲述了小说家写作这段文字时近乎迷狂的心境，这文字正是一颗癫狂心灵的内分泌。鲁迅在《野草》中写下的也是这类文字，莫言的感觉、感情可能还要更放荡些，只是他的文化的素养不及鲁迅，因而文字有时显得浮泛了些，达不到鲁迅《野草》中"秋夜"、"复仇"、"死火"、"墓

① 见《人民文学》1987年第1、2期合刊号，第13—14页。

碣文”、“颓败线的颤动”诸篇在文学言语方面的穿透力。此外，还有许多已经做出了很多成绩的小说家，也正在挣扎着进行文学言语形态的转换，他们以往的成就使他们目前的转换变得非常艰难。

当然，袒露内部语言也是袒露自己，这既需要人的格调也需要写的勇气。正如海德格尔说的，只有那敢于潜入深渊并体验着深渊的人，才能够把握并领悟那诗性的语言。这里我们还希望补加上一句：只有那些敢于潜入深渊、体验着深渊而又终于能够浮升到深渊之上的人，才能够言讲出这种真正富有文学魅力的语言。袒露内部语言实际上也是袒露作家自己的心灵，其中肯定有比技巧更为重要也更为困难的东西。首先是有没有一个丰厚蕴藉的心灵；其次是如何将它付诸言语的呈现。文学家独自的丰厚蕴藉的心灵往往就是他（她）在罕无人到的原野里孤寂地守护着的一片黑夜。心灵的丰富经常需要的是心灵的封闭和孤独，而文学的创造又催促着作家心灵的敞开与袒露，真正的写作是将作家钉上心灵拷问的十字架，是崇高，也是酷刑。就在我撰写此书的时候，我读到了王安忆的《流水三十章》，关于这部长篇小说我们曾有过几次通信。在一封信中王安忆曾如此沉重地写道：

> 我既要将心的底层中的黑暗的东西真实地挖掘出来，又要艰苦地与它保持批评的审美的距离，激情与理性总是在作战，写完之后我感到心力交瘁，这时候再回想以往轻松地写下了那么多东西，便有些悲哀地发现，那一个快乐的年岁是过去了，自己已经人到中年，而这时候才真正地投下了文学这一个地狱，搞文学是一桩多么不幸的事情。

王安忆的追求和追求中的苦难感，在我看来是与司汤达、波德莱尔、瓦莱里、布勒东，与一切执着于文学创造的圣徒们仍然是一脉相连着的。

4.5 潜修辞

前边我们曾提到过，瓦莱里把作家的写作风格区分为这样两种：一是“延续修辞”，一是“瞬间修辞”。

一般人在写作时，或一般的写作教科书在指导人们写作时，总是遵循这样一个过程：列提纲，打草稿，反复推敲斟酌，修改，誊清。写作时要处处考虑到字眼的选择，词句的配搭，上下文的衔接，以及语法逻辑的合法规则，写作在持续的比较、分析、构思、综合中进行，写作有时就象一个苦修苦炼的和尚一样：“吟安一个字，捻断数茎须”、“二字三年得，一吟双泪流”，这该是典型的“延续性修辞”了。这种写作方法在很多情况下总是很有用的，即使大作家、大诗人也并不能全然舍掉这种方法。

但在文学创作中还时常会看到这样的情形：写作时言语自动地、不可遏止地在笔下喷涌，妙语警句如同打开了闸门的流水一样倾泻而出。具体写什么，落笔前还不是很清楚，甚至写到了纸上也仍然不是很清楚。①灵感之风吹得正猛，连翻一下稿纸都怕阻塞了文气的贯通，都怕耽搁了文字的行程。作家似乎不是在用言词语句建造他的作品，而是作品已经完成了（何时完成的他自己也不清楚），犹如胎儿已经在母腹中躁动，宫颈已开，羊水已破，快，快！只须把带着格子的产褥铺下，孩子就要哭喊着降临到世界上来。文学的成果诞生在瞬间，文学的修辞是在瞬间完成的。对于长期搞文学的人来说，这种创作心境不可多得，总是

① 前边我们曾引过莫言的一段文学作品，这里我们再来引他一段创作谈：“写作开头的时候，我常常并不清楚自己究竟要写些什么。等到快一半时，眼前才会一下子豁然开朗。噢，知道大概要写什么了。”文章见《文艺报》1987年1月10日。

被人们当作天籁和神迹，因而也总是被人们当作最好的创作心境，多年前我曾在《论创作心境》一文中讲到这一点，并猜测着这里可能隐匿有文学言语的重大奥秘。

现在看来，“延续修辞”与“瞬间修辞”在写作心理上的一个最大的不同是：前者是在意识和理智的指导下进行的，逻辑和法则起着决定作用，后者是在情绪饱满、意识朦胧中进行的，潜意识和潜操作发挥着巨大作用。前者的言语基础是社会的文化共同性，后者的是个体的心灵独特性。前者的言语成果容易为公众认可并接受，后者往往只能在一部分人中发生共鸣，开始时尤其如此。如果说“延续性修辞”偏重于技巧和制作的话，那么“瞬间性修辞”则是更多地借助天性的创造的。

“瞬间修辞”可以看作“言语在潜意识中完成的创造”。创造是在瞬间呈现出来的——这仅仅只是现象，还应当看到在此瞬间呈现之前，这种言语的创造也还有一个过程，甚至有一个漫长的过程。

至于潜意识在文学艺术创造中的作用，早在弗洛伊德之前就已经为许多诗人、作家所珍重。比如，在歌德和席勒的通信中就曾反复讲到这些，席勒说：“经验证明，诗人在无意识之中获得唯一的出发点……如果没有一个类似于此的完整、模糊而有力的观念，如果这一观念不是产生在技术能力之前，要想产生诗歌是不可能的。”歌德在回信中则说：“你在上一封信中所提出的观点，与我的看法完全一致。我走得甚至比你更远。我认为，只有进入无意识中，天才方成其为天才。天才的人可以象其他人一样，按照理论行动，他可以经过深思熟虑并且充满自信地去行动，但这些可以说是附带的。”如果套用一下歌德的话，我们也许可以这样说：文学上的“天才”在创作中当然也要使用凭借智慧和技巧的“延续修辞法”，然而这只能是“附带”的，他之所

以被称为“天才”，是因为他能够进行“瞬间修辞”，能够时常行走出入于无意识之中。后来，接受过弗洛伊德精神分析心理学洗礼的文艺理论家们，对于潜意识在文学艺术创造中的作用更是做了大量详细的论述。象《艺术的潜在次序》一文的作者A·埃伦茨韦格就断言：伟大艺术的不朽，是因为它是在心理的深邃的、散乱的、无意识的底层获得营养的，同时也是因为其原有的表层意识不可避免的丧失而形成的。我国学者吕俊华在《艺术创作与变态心理》一书中也曾对潜意识的创造力有过专门的论述。①

那么，对于文学的创造来说，那些光辉不朽的文学言语究竟是如何在潜意识的地层中生成的呢？在文学家的潜意识心理中，文学言语的修辞是可能的吗？

已经有了不少经验和实践证明，人类的言语活动，包括外国语的学习，都是可以在潜意识中，在睡眠或催眠状态中进行的。弗洛伊德关于“语误”的详细研究可以作为这方面的一个例证。又如，1979年联合国科教文组织在索非亚举行的“教学暗示法国际会议”上提供的资料证明，一些毫无英语知识的人经过三天在催眠、半睡眠状态下的暗示教学，已经可以比较自由地使用相当数量的英语词汇，在意识清醒时需要289个学时完成的教学内容，在催眠状态下160个学时即可完成。还有一位从未学过英语的女医生，经过28个晚上的催眠学习，便初步掌握了英语会话，顺利通过了英语专业一年级的考试。这些例子也都证明了人在潜意识或意识朦胧不清的状态中是可以进行复杂的言语活动的，而且在这种心理状态里，言语活动的效率甚至还更高些。

那么，文学创作能否在睡眠或催眠中、在无意识或梦境中进

① 吕俊华，《艺术创作与变态心理》，第5章，“潜意识的创造功能”，三联书店1987版。本节采用了该章提供的一些资料和数据。

行呢？没有见到过此类实验的正式报告，但在历来文学家的创作实践中我们可以发现许多这样的例子。在中国古代，有“李白梦笔生花而才思益进”、“江淹梦得五彩笔而文章大成”，似乎都是从梦中获得文学语言的，这些传说，姑且不论。谢灵运、苏东坡、刘克庄都曾记述过自己在“寤寐间成佳句”、“梦中有作”、“梦中赋诗”的经历。曹雪芹在《红楼梦》中活灵活现地描写了香菱在梦中学习做诗的全过程，想来他自己也该是有这方面的经验的。

后来，还有人把在无意识状态中从事艺术创造总结出成套的方法来。布勒东的“自动写作法”算是失败的教训，而超现实主义的大画家达利，在充分利于睡眠从事绘画方面却是获得很大成功的。他曾这样介绍过他的经验：“我尽力使自己在入睡之际仍旧盯着画架，以便在睡眠中仍保持着对图画的印象。有时候我半夜爬起来，就着月光端详一阵图画，有时一觉睡醒之后，我开了电灯凝视着这幅从未离开过我的画”，“当画面上确实出现了想象出来的形象之后，我就趁热打铁，立刻把它画下来”。这里说的虽然是绘画，其实不少从事文学创作的人也是这样：晚上，他带着一团剪不断、理还乱的意绪睡去，五更天醒来，当周围还是一片静寂的时候，脑海里的诗句或文句却象鱼儿一般在水面浮起，它们游动着、喽喋着、泼喇喇地跳跃着，清新极了，生动极了，美妙极了。马雅可夫斯基说，每遇到这种情况他就轻轻地爬下床来，连鞋子也顾不上穿，灯也不敢打开，摸索到纸笔后便在昏暗中把这些零散的文句记下来。还有些作家是照常在枕边放着纸、笔的。睡觉对于诗人和作家来说是如此重要，以至法国诗人圣－波尔·卢每天在就寝的时间里反倒要在他的别墅大门上挂一块“诗人正在辛勤劳作”的牌子。

例子不用再一一枚举了。问题在于如何对潜意识中进行着的文学言语活动作出理论上的解释。下边我们试图提出以下几点：

（一）成功的文学作品总应当是一个有机的整体，一个絪缊浑沦的整体，中国古代文论中称之为“浑然一体，天衣无缝”，换成现代的说法它应当拥有某些“气氛型综合信息”。对于这样的对象的把握，单纯依靠理解、逻辑、技巧是不够的。有意识的注意是条理的也是单一的，是准确的也是狭窄的，犹如透镜的“焦点”，可能是非常有用的，然而并不能从整体上把握文学要表现的对象。整体把握往往是直觉的把握，这倒需要把意识的焦点扩大为一种“弥漫性的散视”，也就是说放松一下意识的控制，模糊一下注意的焦点，这样才能把对象涵泳在自己的心灵之中，才能使创造主体与要表现的对象沟通、融浑起来。埃伦茨韦格说：“在创造性的头脑中，无意识的散漫的意象以及它的梦幻似的弥散目光被利用来进行高度技术性的工作，协助建立艺术的复杂次序。”看来，作家为了建立起作品的文本这一超级复杂的艺术秩序，就必须从意识的焦点后移，移到一个意识之光更为弥散、朦胧的地段上，那么，睡眠和梦境也就理所当然地成了潜修辞的一块活动基地了。

（二）由于有意注意的退隐，创造主体言语机制中原本石块般结实的概念、铁链般牢固的逻辑、钢筋般坚硬的语法规则便开始“软化”和“松动”，语词的选择和置换、句段的拼接和组合都出现了更大的可能性。就象一个人在白天清醒的意识中从不会在悬崖上飞奔、在水面上疾走、与街上的狗对话、与死去的人打架，而在梦中却会非常真切地出现一样。这种置换与组合的灵活性、生动性常常给文学言语的修辞带来出人意外的独特和新奇。

（三）由于在弥散性意识中主体知解力的下降，言语活动的意象性、情绪性增强，语词的意象化、情绪化使语词更加显现出个人的风格和色彩。

或许，意识的放松不只是睡眠和梦境。马雅可夫斯基在一次

从萨拉托夫回莫斯科的火车上与一位同座的姑娘谈天，为了证明他对她没有邪念，他脱口说出："我不是男人，而是穿裤子的云"，当时他自己也为这优美的句子惊呆了，后来他以此为题写下了那首著名的长诗。这种情形大约就是我国清代诗人袁枚所说的："凡有著作，特寡思功，须其自来，不以力称"了。或许应当说，在潜修辞的过程中，比起知解活动来说，情绪活动要发挥着更大的作用。我的一位正在研究情绪问题的朋友坚持认为"情绪"是一个"超心理学"的问题，它是前逻辑的，前语言的，前理解结构的，属于"潜意识"的范畴，情绪一旦进入意识，一旦对象化，它便不再是"情绪"，于是就成了现世生活中实在的"情感"。我并不同意她对心理学操执的狭隘的偏见，但把"情绪"看作人的心理纵深处潜意识的活动状态，我是完全同意的。而且，对于诗人、小说家来说，这种潜态中的情绪活动，正是支配着他们进行言语操作的内驱力。沈从文先生深知此中三昧，他谐趣地把这个由情绪到言语、到文字的操演过程叫作"情绪体操"。他说，"情绪的体操"，实则是"一种使情感'凝聚成为渊潭，平铺成为湖泊'的体操，一种'扭曲文字试验它的韧性，摔打文字试验它的硬性'的体操。"①当一个作家光是"读书求解"不行，还要把这"情绪的体操"作为自己必修的主功课。要作到象服侍自己热恋着的一个女人那样来服侍你笔下即将诞生的文字，这样的文字才会回报你以温馨、活力、爱意和激情。马雅可夫基乘火车时在那位女郎面前显得那样才华横溢，或许他已经先为那位姑娘的风韵所打动，已经在内心操练着他的"情绪体操"，于是，美妙的辞句也就随着这情意的河流从心灵的峡谷中倏忽飘来。

---

① 《沈从文文集》，第11卷，第328页，三联香港分店1984版。

关于“瞬间修辞”的心理机制，以上我们讲了许多，但这仅仅也只是讲了问题的一个方面：言语活动主体的心理状态对言语活动的支配作用，即言语如何在言语者的心理流中涌动和浮现的，这可以说是“言随意转”的一面。还有问题的另一面，即言语自身的关联性、系统性、生成性在“瞬间修辞”中的作用。

前边，我们在批评结构主义的语言学时，反对它把语言只看作一种关系、一种系统、一种结构，但是我们并不拒绝承认语言中存在着关系、结构、系统，进而还倾向于认为这是一种超级复杂的关系、结构、系统，它不是固定的而是流动的、它不是封闭的而是开放的，对于人和人的世界来说，它几乎是趋于无限开放和永恒流动的。美国语言学家富兰克林·福尔索姆说，从语言产生以来人们总共已经说了大约一亿个亿的词，各个民族目前正在使用的词汇量也是一个很大的数字，而词与词的组合更具有广泛的可能性，有人断言，任你随便说出两个多么不相干的词，他在三句话内都可以合情入理地把它们组合在一起。试验的结果，此人竟总是成功。语言自身的这种粘连性为瞬间修辞的出奇制胜提供了可能，如果把写作时的遣词造句比作钓鱼的话，作家一竿子钓上来的往往不只是一条鱼，而是一串，有时甚至还不仅是一串鱼虾，甚至连水中的阳光、天上的水鸟也一并钓了上来。由于人类语言自身组织上的这种粘连性，人的言语活动即使不从心理学的角度看而单从语言学的意义上来讲，也是具备了流动性的。文学创作，其实就是作家自由地在“心理流”、“言语流”的汇流中飘浮前进。①“瞬间修辞”，有时体现为文学言语在潜意识中的“优化组合”，有时体现为文学言语在语义圈中自动进行的选择加工以及由此引起的连锁反应。倘若要再严格地区分一下，前者或许

① 鲁利亚：《神经语言学》，第33页。

应当称作作家在无意识中的“内修辞”或“潜修辞”，后者方可称作确切意义上的“瞬间修辞”。

文学创作中的“内修辞”、“潜修辞”、“瞬间修辞”是世界现代派文学运动中谈得最多的一个话题，意识流小说的“内心独白”，达达主义的“打烂逻辑”，超现实主义的“自动写作”、“垮掉的一代”的“心理速写”，无不与此有关联。而在中国，对这些话题谈得最多的则是在古代，前边我们已经讲到一些例子，而对这个问题谈得最好的应数陆机的《文赋》。且看下边谈创作之始的一段妙文：

> 其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。其致也，情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进。倾群言之沥液，漱六艺之芳润。浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。于是沈辞怫悦，若游鱼衔钩，而出重渊之深；浮藻联翩，若翰鸟缨缴，而坠曾云之峻。收百世之阙文，采千载之遗韵。谢朝华于已披，启夕秀于未振。观古今于须臾，抚四海于一瞬。

这段话集中描述了文学创作中“意”与“辞”，亦即“心理”与“言语”之间的复杂关系，在我看来，上述“内修辞”、“潜修辞”、“瞬间修辞”的精神已经包含在其中了。这里，我们撷取历代学者对此的一些注释稍加说明：①

（1）“收视反听，耽思傍讯”即是指为文之始，切断外向的视觉、听觉，令其收返向内，亦虚亦静，如佛家闭目冥坐。这实际上是说创作的前提是从有意注意退回意识的弥散状态，把物理的时空转换为心理的时空。

---

① 参见张少康编著，《文赋集释》，上海古籍出版社1984版。

（2）“情瞳眬而弥鲜，物昭晰而互进”，讲的是充满情绪和表象的文思由朦胧模糊渐至清晰明彻。

（3）“浮天渊以安流，濯下泉而潜浸”，讲的是“词藻之来也，有时如春潮暴涨，安然顺流”、“更如下濯于泉水，暗暗浸入，无微不至焉”，这该是说言语在心理流中的升潜飘浮。

（4）“于是沈辞怫悦，若游鱼衔钩而出重渊之深；浮藻联翩，若翰鸟缨缴而坠曾云之峻”，这是说创作进入真境之后，笔下的词句便会象鱼儿一般在作家的心理流中吞吐浮沉，便会象鸟儿一般在作家的言语场中飞绕盘旋，并终于被创作家在弹指间捕获。

（5）“谢朝华于已披，启夕秀于未振”，是讲由此写下的文学言词总是新鲜的，独创的，象含露待放的花苞。

（6）“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，再次强调文学言语诞生在“须臾”和“瞬间”。

古今中外文学家们尝试并总结出的这些“潜修辞”、“内修辞”、“瞬间修辞”的方法，在我们看来，也是袒露内部语言、推出裸体语言的重要手段。“裸体语言”看上去是不假雕饰的、未经修辞的，然而却生动鲜明、流畅自然。它可能经过了作家在无意识中的“内部修辞”，意象的拼接、语词的搭配、句式的组合可能已经在不经意间完成，临到写作时只需将它们轻轻吐出即可，写作变得和“呼吸”一样自然。“裸体语言”的写作似乎与作家创作时的生态活动也有着更多的联系，作家笔下的择字、选词、造句、谋篇与作家体内的呼吸、心跳、与作家情感的起伏、张驰直接相关。生理的节奏、心理的节奏同时也成了“文理”的节奏，于是创作达到一种巧夺天工的浑然。早在1927年泰戈尔和罗兰的一次谈话中就说过，诗、绘画或音乐这些艺术的起点是呼吸，即人体内固有的节奏。我们不妨进一步推测，中国古代文论中讲

的"行气如空"、"行神如虹"，是否也和文学家的"呼吸"或"运气"有关呢？当然，这样的文学语言，靠的是文学家多年修炼的"内功"。

正因为"裸体语言"是在各自母体的丰厚蕴籍的心胸中孕育而成的，所以它总是表现出各自强烈的独特的个性。正如人们穿着的服饰可以成批的生产，而人们各自的肌肤容颜却永远只能属于个人一样。"裸体语言"是最有个性的语言，最有风格的语言。退一步说，即使大家都"裸体"，各人的风格也仍然不会雷同。那个性，实际上要比人人都打领带、都抹口红鲜明得多。

第五章

精神的升腾

5.1 突破与超越

对于人类来说，语言真是一个好东西，也真是一个坏东西：它给人类的存在确立了疆界，也使人类划地为牢遭到了囚禁；它给人类一条广阔的地平线，又以这条线遮住了人的视野，它给人类提供了一柄开天辟地的利斧，却又从此分裂了人类那元始的质朴和浑沦的本真；它给人类佩戴上金光闪闪的项链手镯，也给人类披挂上沉重的镣铐枷锁。

矛盾是从很早很早的"命名"活动就已经开始了的。

动物学家说，猫儿、狗儿把照料豢养它们的主人看作自己的"妈妈" 猫儿、狗儿没有命名能力，它们的"猫妈"或"狗妈"的涵义是模糊的，是泛化的，因此它们也不接受哪一个"猫妈"或"狗妈"的专制。在一个不会说话的幼儿眼里，一切向他走来的成年男子都可能成为他的"爸爸"，这和"猫儿"、"狗儿"的情形原本是差不多的。但不久他便被人教会了"命名"，只有"这一个"才是他的"爸爸"."爸爸"就是和妈妈一起生出他的人，他是属于"爸爸"的，"爸爸"就是家长，就是大人，就是权威，"爸爸"就是"父亲"——父命不可违的"父"，天地君亲师的"亲"。还有，爷爷就是"爸爸"的"父亲"，爷爷自己

也还有父亲……孩子随着语言的长进终于知道了“爸爸”的既有语义，孩子也就完全置身于“爸爸”语义的笼罩和覆盖之下，他必须在“父亲”一词所规定的意义上对待那一个成年的男人。人掌握了语言，语言也掌握了人，人于是永远地成了一个在“大人”支配统治下的“小人”（你看《二十四孝》中的那个摇着“拨浪鼓”的老莱子就是这样一个典型）。

“命名”打破了宇宙之初人与自然的和谐。“命名”就是“定义”、“概念”，就是“固定”、“判断”，就是“区别”、“知解”，这固然由此生出许多“圣贤”和“智慧”，但这却是以人的本真之性的分裂为代价的。当万物诸种纷纷降临人间的时候，万神之母的“瞬息神”便永远地失去；当诸种机械涌入人的世界时，人自己也变成了齿轮和螺丝钉；当计算机、电脑给人带来从未有过的便利时，人自己也变成了数字、代码、符号、信息。语言带给人们很多很多，语言也从人这里取走很多很多。无怪乎马尔库塞连连惊呼：人在语言的“暴力统治”下已经沦落为一种“单面的畸形人”。

在目前中国大地上已经掀起的“性启蒙”浪潮中，语言显然是起了推波助澜的作用的。不用去详细地统计，仅看看各都市、城镇、村集大小书店、大小书摊，以及各自家中或多或少的藏书，你大约就会承认诸如《性知识手册》、《新婚之夜大全》、《女人，一本写给男人的书》,《男人，一本写给女人的书》，其印数之多恐怕已大大超过文革中的“毛选”四卷。在这之前，成千上万对的中国夫妇都还在暗夜的床上怀着忐忑不安，怀着惊悸战栗，怀着渴求焦虑，怀着窒闷恐惧，怀着压抑的狂醉，怀着陶醉的痴迷，摸索着，探寻着，犹如踟蹰在一座黑沉沉的未知的大森林里。现在的青年夫妇们大约已经躺在华丽的灯光下，遵循着《手册》或《大全》上的文字和条例，准确无误地、有条不紊地去做

那些事情，就象跟随一位称职的导游去逛故宫，就象追随着蜂拥的人群去游长城，性的交接中多了几分理智的清明，却少了几分体验的神秘，多了几分技术性的操作，少了几分生命本体的冲动。后来的人们也许会重新算一算这笔帐的。

中国古代的老子坚决地主张“绝圣弃智”，主张摒弃语言，要求返回原古，要求返回往昔那个混沌絪缊的“一”，“天得一以清，地得一以宁”，否则，“天无以清将恐裂，地无以宁将恐发，神无以灵将恐歇，谷无以盈将恐竭，万物无以生将恐灭，侯王无以为贞将恐蹶”。老子的这些担忧几乎就是目前西方后工业社会中一些最有思想、最有远见的哲学家、科学家、社会学家、人类学家的担忧。老子的思想往往被我们的人视为“反动”。其实，如果不是从狭隘的社会功利观念看老子，如果从语言哲学的意义上看老子，老子何尝不是对人在语言中的异化表示愤慨。老子哲学中的“一”，就是“道”，就是“万物之母”，就是“众妙之门”，就是古希腊人的“逻各斯”，就是古印度人的“梵天”，就是古罗马人的“上帝”，就是弗洛伊德的“本我”，就是海德格尔的“在”。当人们强烈地寻觅呼唤着那个“一”，那“道”，那个“梵天”，那个“上帝”，那个“在”时，它们已经成为绝响和余韵了。卡西尔说：“‘上帝’并没有卷入属性和专有名称那一团纷乱之中，并没有进入现象那快活的万花筒中去，相反，他作为一种无属性的东西而与这个世界分隔开了。因为任何一种单纯的‘属性’都会限制到它的纯粹性质，一切规定即是否定（Omnis determinatio est negatio）。”①

但是，人类并不情愿接受命运的安排，不同肤色、不同民族的人们，千百年来始终不停地呼唤着他们名称不一的“上帝”或

① 卡西尔，《语言与神话》，第93页。

“梵天”，寻求着在很早以前遗失的“神性”。不管是老子或是达摩，不管是赫拉克利特还是海德格尔，他们无不痛苦地感到，正是语言成了横在“天国”前的一道栅栏，寻觅那失去的“神性”，就必须“超越语言”。

语言对于人类的专制也许并不是一块铁板或钢板，语言也许只是一道“栅栏”。栅栏中间是留下了空隙的，遭到语言的阻隔与肢解的人类仍然在竭力营建着、构筑着心灵的统一和圆满。为此，人们沉迷于“潜意识”，人们追慕着“艺术”，人们求助于介于二者之间的“梦幻”。正如人在潜意识中还存在着“弑父冲动”一样，人在潜意识中也颠覆着语言的专制；正如人在如痴如狂、如梦如烟的歌舞中达成了“自我”与“自然”的化境一样，人在艺术中也抗拒着语言的支离与割裂。“潜意识”与“艺术”突破了语言的栅栏，也超越了语言的栅栏。

那么，诗呢？文学呢？诗和文学的处境在于，它们的突破和超越都注定仍然立足于“语言”这块踏板上，因而，诗人和文学家的起跳就更加艰难。但诗人和作家的超越并非是不可能的，依据有两个：一是人的生命力的存在，一是言语潜力的存在。人的生命冲动、生命意志的存在使人永远地不安于现状，永远地憧憬着未来，维特根斯坦说“人总是感到不可遏止地要冲破语言的界限”；言语潜在力量的存在使人类言语活动具备了变通和再生的无限空间，卡西尔说“语言的精神深度和力量惊人地表现在这个事实中：言语本身为它超越自身这最终的一步铺平了道路。”①

在这样两条“力臂”的协合作用下，我们看到的人类对于语言的突破与超越将首先发生在以下几个方面：

（一）语言观念上的突破：语言在其本质意义上并不是工

① 卡西尔：《语言与神话》，第93页。

具，更不是客观的工具，语言也不只是人类的操作手段，语言是人类存在的“家”，是人类经验的“库房”，是人的生命活动的体现，它就是人的精神世界，它的涵义远远大于工具、大于手段。语言的超越，首先是对于传统的“语言”观念的超越。

（二）语言学研究范围的胀破：语言学不只是以往学院派语言学家们剥裂离析出来的一段“骨架”，也不是一条人为的固定封闭的跑道，而是一个基于人的生理活动、心理活动、生命活动、精神活动之上的无始无终的过程。超越语言也是对于传统语言学研究的超越。

（三）言语主体的介入：生命的不安份为言语活动造下如此局面：语言的“代码”企图约束言语者，面言语者总是在胀破“代码”的约束，生命在坚守疆土的同时也在开拓疆土，那里有生命个体的创造性活动，那里注定就有语言的突破和超越，语言的超越成了对于人的现实生活的超越。

（四）言语在知觉中整合：言语的传递有赖于言语者的心理知觉，而知觉总是个体心理定势中的知觉。一切心理知觉都是在言语者心理个结构之上的“统觉”，这是一种新的意义上的整合，一种言语的“格式塔”。语言在特殊语境中的“优化组织”，将创生出语言的新质，这就是言语的创造，也是言语在人的心灵活动中对自身的超越。超越语言的同时也是对于感觉和经验的超越。

（五）言语在理解中绵延：理解，在现代阐释学的词典中已经不再是对于身外之物的认同，理解成了人类自身存在的一面镜子，成了人的存在展示的过程，成了人的历史存在的方式：而人与历史的结合又不得不主要依赖“语言”这个第三者。这是一个奇特的第三者，它既是人类的“当家人”，又是历史的“看家婆”，历史和人在它的守护与牵引下不断地生出新的“理解”，

而它自己也就在理解的过程中绵延着、生长着、更新着、超越着。在这里，语言的超越也就成了历史的超越。

以上五点，大致也可以看作我们对于《超越语言》一书的题解。

5.2 三分法

人类在对自己的这个世界努力做出解释的时候，很多情况是自觉不自觉地采取"三分法"的。

在古代亚洲地区广为流传的原始宗教"萨满教"认为，宇宙有三个不同的层次，人类有三个不同的灵魂。宇宙的三个层次是"下界"、"中界"、"上界"分别为"魔鬼"、"生人"、"神灵"居住的地方；人类的三个灵魂是"生命之魂"、"思想之魂"、"转生之魂"。

佛教的经典《阿毗达摩俱舍论》中，同样也把有情众生的生存境界一分为三："欲界"、"色界"、"无色界"。"欲界"以食欲、性欲等生物性本能为内涵，是低境界，"色界"以物欲、情感等世俗生活为内涵，是中境界，"无色界"又称"空界"，是一种虚静澄明之境，一种形而上的高境界。

西方的基督教对于冥界的区划也是运用的三分法："地狱"、"净界"、"天堂"。地狱是罪恶的渊薮，是人性的沉沦之所，幽深而又凄惨；净界又称作"炼狱"，是涤罪自新的"劳教场"，是人性的挣扎之所；天堂则高高在上、无限光明，是人性的升华完善之所。

后来，弗洛伊德的精神分析心理学在解释人类的精神现象时仍然运用了类似上述宗教教义的三分法。在他看来，人的心理结构是由"本我"、"自我"、"超我"三个不同的层面组成的。"本我"属于人的生物本能层面，"自我"属于人的现实生活层面，"超

我”属于人的道德伦理层面。“本我”是人性的地狱，“自我”是人性的现实地面，“超我”是人性的天国。“本我”的主要内涵是“生物性”的，“自我”的主要内涵是“心理性”的，“超我”的主要内涵是“精神性”的。

在当代“三分法”的一个最突出的例子，是卡尔·R·波普尔对人类世界的解释。

波普尔说：“世界至少包括三个在本体论上泾渭分明的亚世界，或者如我要说的，存在着三个世界。第一个是物理世界或物理状态的世界；第二个是精神世界或精神状态的世界；第三个是可理解物即客观意义的观念的世界——这是可能的思想客体的世界；自在的理论及其逻辑关系的世界，自在的论据的世界，自在的问题情境的世界。”①

简言之，波普尔的三个世界应分别为：物理世界；心理世界；知识世界。三个世界都是实在的，具有本体论性质，他分别称它们为“世界Ⅰ”、“世界Ⅱ”、“世界Ⅲ””。

具体地说，世界Ⅰ包括了从星云、基本粒子、场、生物、人体、人体的生理活动、神经活动等；世界Ⅱ则包括了人的心理状态和生理过程，包括人的感觉、知觉、直觉、思维、想象、意向、情感等；世界Ⅲ主要是“思想的客观内容”，“客观意义的观念”，“思想的客体”以及“语言文字”。这是一个“科学思想，诗的思想和艺术作品的世界”。②

三个世界之间是什么关系？波普尔说：从发生学的意义上讲，是因果关系，先有世界Ⅰ，由世界Ⅰ产生出世界Ⅱ，由世界Ⅱ产生出世界Ⅲ，其中世界Ⅱ是关键的中介；从功能学意义上讲，是相互作用的，世界Ⅰ与世界Ⅱ相互作用，世界Ⅱ与世界Ⅲ相

---

①② 〔英〕波普尔，《科学知识进化论》，第364页，第309页。

互作用，世界Ⅲ通过世界Ⅱ与世界Ⅰ相互作用。同时波普尔又时刻提醒人们注意，三个世界又是相对独立自主的。

从波普尔谈到的三个世界的内容来看，与我们这里讨论的主体心理、文学艺术、语言文字是有着密切关系的。

从波普尔科学哲学模式中很容易推导出这样两条我们乐于接受的法则：

（一）由语言文字构成的文学艺术作品作为世界Ⅲ的存在物，是由世界Ⅱ，即诗人、作家的心灵创造出来的，它是一种主体精神的创造物；

（二）这一创造物一旦诞生，便取得了相对独立的地位，从某种意义上已经超越了曾经创造出它的主体。波普尔非常爱举这样一个例子：人创造了自然数，从1—10，然而自然数从此便无限制地发展起来，它要延续到何时，拓展到哪里，人类已经无法控制。文学作品也是这样，它一旦从主体笔下诞生，便将在阅读接受、鉴赏解释的循环中走向"无极"。

然而，在这本书中，我们又不能不对波普尔的某些看法表示异议：

（一）从文学艺术的角度来看，世界Ⅲ就不应该只是一个纯粹客观的、自在的世界。文学艺术作品的存在，总是离不开阅读鉴赏它的主体。自然数也许可以脱离开具体运算者的感受体验，一首诗歌却不能够。除非象严格的结构主义那样，把一首诗看作是一个抽象的、固定的构架。而我们又不想顺从那样一种观点。

（二）前边我们曾经讲到过，波普尔将语言的功能一刀斩为两截：一半是语言的情绪表现与欲望交流功能，它被说成是低级的，人与动物共有的，基于生物本能基础之上的，不能进入世界Ⅲ；另一半是语言对于外部世界的描述及对于事物内在逻辑关系的批判和论证，波普尔说这才是人类所特具的、达到理性高度的

语言，“语言高级功能的自主世界成为科学世界”，这样的语言才能进入世界Ⅲ。而在我们看来，语言的“低级功能”对于文学艺术语言的构成来说如果不是一些更为重要的因素的话，起码也是一些很重要的因素，这些因素（包括我们前边讲到的“手势”、“画面”、“喊叫”等）无疑也应当随着文学艺术作品一道进入波普尔的“世界Ⅲ”，——波普尔恐怕是不会同意的。

看来，作为科学哲学家的波普尔，他的世界Ⅲ主要是一个“科学知识”的世界，这样的世界并不是非常适宜文学艺术立身谋生的。而我们对于文学言语的解释也就不可能完全囿于波普尔的模式之中了。尽管我们可以从这个模式中得到许多有益的启示。

在构建我们的“文学言语学”的基本框架时，我们也希望能够提出一个“三分法”，将人类言语现象划分为三个相互区别而又相互关联的层面：

语言Ⅰ：位于常规语言水准之下、或者作为常规语言辅助性因素存在的语言形态，包括“表情”、“手势”、“体态”、“感叹”等表现形式，神智不清时的谵语、妄语，梦话也可以属于这个范围，一般言语发生过程中的“内部言语”也可以包括在这个范围中。语言Ⅰ的特点是，与主体个人方面的本能、欲望、冲动、激情、感觉、以及由动机激发的心理意向、由感觉产生的心理表象有着直接的联系。也有人把它称作“前语言”或“次语言”。

语言Ⅱ，是规范性的语言。它有着完整的语法规则，有着确定的语词概念，有着明确的修辞手段。大量科学性、知识性论著中的语言，某些人工语言，以及被用来研究语言现象的元语言，都属于这个范围。它的特点是与人的逻辑性思维、与人的普遍性认识活动、与人的习惯性行为密切相关。它总是追求一种普遍、稳定、纯正的标准，或者可以相对地把它叫做“纯语言”。

语言Ⅲ：位于常规语言水准之上，是一种言语活动二度创生出来的"语言"或"语言效果"，它可以体现为一种氛围，一种趣味、一种意象、一种境界、一种风格、一种神韵、一种"语义场"、一种"格式塔"、一种"言外之意"、一种"不言之言"，它具有"形而上"的品格，是人类精神活动的高度升华物，是主体个性与创造性的体现，它更经常地与人的直觉、想象、灵感、高峰体验等精神活动联系在一起，可以把它叫做"超语言"。

很久以来，人们在自己的言语活动中，甚至在有意识的文学创作活动和语言学家对于语言的研究活动中，都过于钟情于那种处于中间地段的"纯语言"，而冷落了乃至抹掉了"次语言"的一端与"超语言"的一端，或者轻率地、轻蔑地把它们视为"非语言"。

人类语言，本来是一匹无始无终的绸缎，却被人们拦腰截下那么窄窄的一段，并且仅只用这一段，给自己缝制了一件外套。

S·阿瑞提遗憾地说，这是"一件紧身的外套"。

5.3 "超语言学"

在前边的两章中，我们主要是对"次语言"——或者说"语言Ⅰ"的一端进行了论述，这对于语言学家试管里的"纯语言"来说无疑是倾倒进一盆"杂质"，对于结构主义语言学的那件"紧身外套"来说无疑是一种"胀破"。我们自己则倾向于认为，把那些"次语言"的东西引进文学言语学的研究领域中来，是对于传统"语言"观念的一次超越。

其实，标准语言的局限性已经再次为当代物理学的发展证实了，标准语言的权威地位也已经再次被当代物理学的发展打破

了。换一个参照系来观照人类语言，几乎被神圣化了的规则语言就会显得十分虚弱、十分蹩脚。旧体系中近乎神圣的规则在新的体系中反倒成了累赘。量子物理学家海森伯指出：常规的物理学语言，只有把“光速”看作无限大，把“普朗克常数”看作无限小时才适用，而一旦被观察的物理现象接近这两个限度时，原来被认为非常精确的语言就非常不精确了。这时，“物理学家们宁可使用一种含糊的语言，而不使用一种无歧义的语言”，这是语言在“日常生活或诗歌中的类似用法”。① 新的物理学家们也象现代派诗人那样企盼着一种“新的语言”诞生：

这不是人们可以使用普通逻辑形式的那种准确语言，而是在我们内心引起图象的那种语言，但在引起图象的同时，还引起这样一种想法，就是图象和实在只有模糊的联系，它们只代表一种朝向实在的倾向。②

爱因斯坦谈到过，在他的研究工作中他早已经在使用这种语言了。

物理学家们改造语言的愿望得到了心理学家的赞赏。克雷奇在他的《心理学纲要》一书中写道：正如物理学家应该发展新的语言来表述他们的研究对象一样，精神空间的探索者也需要发展新的符号系统来表示那些变化迅速、微妙的主观现象，对于这些现象，常规的语言只是一种迟钝的工具。③

文学艺术家，作为“人类精神空间的探索者”，义不容辞地

---

①② 〔西德〕W·海森伯，《物理学和哲学》，第118页，第119页，商务印书馆1980版。

③ 参见〔美〕克雷奇等人著，《心理学纲要》下册，第498页，文化教育出版社1980版。

肩负着超越语言的重托。在这一章中，我们将把目光放在对于"超语言"的一端，即语言Ⅲ的观照上，对于文学艺术作品的创造来说，这也许是富有更大意义的。

首先，让我们来分析一下法国巴黎大学教授，著名现象学美学家米盖尔·杜夫海纳关于"语言"和"艺术"的观点。

在《美学与哲学》一书的第二部分中，杜夫海纳这样谈到人类符号系统内部的分类和构成：

> 分类的中央是语言学的领域。
>
> 在中央之外，有两个极端：
>
> 一端是次语言学领域，它包括所有尚未具有意义的系统，其中当然有能指、指号或信号，但它们还有待于分辨，而不太有待于理解；有代码，但没有信息；意义被还原为消息（information）。
>
> 另一端是超语言学领域，在这个领域里，系统是超意义的，它们能使我们传达信息，但没有代码，或者说代码越是不严格，信息就越是含糊不清，意义于是成为表现。
>
> 在我们看来，艺术似乎是超语言的最佳代表。①

杜夫海纳对于人类符号系统的"三个领域"的划分，以及他对于艺术作品"超语言学"属性的肯定，我们非常同意。

但是，在这样一些问题上我们将重申我们自己的意见：语言学不是一个封闭的领域，它与"次语言学领域"、"超语言学领域"是一脉相连的，正如杜夫海纳也说过的"同一个意义整体可以伸展到这三个层次"。② 对于人类语言的研究应该在这个统一的系统中进行，而不应囿于结构主义语言学家的成见。

①② 参见〔法〕米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，第79页，中国社会科学出版社1985版。

一部完整的人类语言学应当包括三个层次的综合研究，文学言语的研究应该最能够证明这一点。

杜夫海纳说“艺术是超越语言”的，又说“艺术的语言并不真正是语言”。[①]杜夫海纳恐怕还是受到了传统语言观念的牵制，尽管他象克雷洛夫寓言中那只天鹅一样，一心想把车子拉向天空去。我们认为他这里说的“语言”，只是我们说的“语言Ⅱ”。艺术还应该是“语言”，一种内涵更为深厚广阔的语言，一种超越了“语言”的“语言”。起码，对于“文学”这一艺术种类来说必然是如此的。

在这个问题上，我们拿不准杜夫海纳是否还受到了卡西尔的影响。卡西尔在批评马克斯·米勒的宗教研究时也曾谈到“言语”表达中存在有“下限”和“上限”,“下限”是指“低于语言的“固定的”区域；“上限”是“高于任何精确的语言”的区域。二者的性质不同，前者是属于感觉而有限的，其特点是“不确定”；后者是属于精神而无限的，其特点是“无界限”。“因而，在神话和宗教概念的领域里存在着属于不同秩序的‘不可言传之物’,其一是表象着言语表达的下限，另一种则表象言语表达的上限，但在言语表达之本性所划出的这两道界限之间，语言却能够完全自由地活动，充分地展现其创造力的全部丰富性和具体例示性。”[②]卡西尔对米勒的批评可能是有道理的，但是我们很怀疑他能够确切地指出“上限”、“下限”的这些“限”究竟在哪里？这里的“限”只能理解为“极限”而不能当真认为实存有那么一条“线”。人的自由的、创造的言语活动能会甘愿拘囿在两“线”之间吗？从文学心理学的立场出发，我们不愿意这么看。

从具体论述来看，杜夫海纳认为艺术不是语言，而是“超语

① 杜夫海纳，《美学与哲学》，第106页。
② 卡西尔，《语言与神话》，第99页。

言的最佳代表"①，他主要是从以下三个方面把艺术与语言加以比较的：

一方面是创造主体性的差异。杜夫海纳说，语言是由"说话的大众"给予权力的，它过的是集体性生活，"个人的创造"在语言学中占据的位置一点也不重要；而艺术总是各个单独创造者的结果，创造性的实践活动总是处于"无政府状态"的，艺术家虽然也是一群人，但这却是一群"唯恐失去自己个性的人"。拥有灵感的艺术家"创造自己的语法"。

另一方面表现在创造的自由性上。在杜夫海纳看来，语言总是有一个相对固定的语义系统，而艺术却总是违反这种语义系统，艺术是自由的，审美几乎总是与"语义系统的缺陷相关"。在艺术中，"没有普遍的语义学，没有完全相对等的翻译"，在艺术中绝没有元语言。任何一件优秀的艺术作品差不多总是在"离经叛道"中完成的，"每一件伟大作品在继承过去的同时，则又取消过去，开辟未来"。雅各布森曾经说过：语言学的单元组合有着越来越大的灵活度。杜夫海纳接过这句话说："艺术作品就位于这个等级表的顶端。"②

还有一方面是，杜夫海纳特别强调"审美形式"总是富有感性的这一特点。他说，与语言的"逻辑形式"不同，艺术的形式总是感性的，"是完全融进质料之中并与背景相结合的，所以，意义是另一种性质：它是表现。"杜夫海纳坚信：想象，是人的一切思维形式的（包括直觉的和概念的）深远的根源。结构主义者在进行他们的逻辑形式分析时，不可能完全排斥掉内容，以及其他感性的东西，结构主义人类学家列维—斯特劳斯在利用神话进行人类学的结构分析时清楚地知道：上和下、天和地、小鸟和

① 杜夫海纳：《美学与哲学》，第79页。
② 同上书，第107页。

野牛在被嵌入形式主义的网眼之前，就已是富有意义的感性的对象了。

在反复论述了艺术的"主体性"、"个体性"、"创造性"、"自由性"、"感性"之后，杜夫海纳断定艺术不是语言。如果把这里的"语言"理解为我们在前边划分出的"语言Ⅱ"，杜夫海纳的立论是无懈可击的。如果是泛指一切意义上的语言，那么，杜夫海纳的立论对于音乐、绘画、舞蹈、雕塑、建筑设计或许仍然是可以成立的。但是，文学呢？人们显然不能够同意，说文学不是语言。杜夫海纳在这个问题上倒是有所保留的，他说：

> 当语言在创造行为中被使用时，它已不再是语言或者还不是语言。因为，在艺术中，创造就是话语。
>
> 作品在说话，艺术是话语。
>
> 艺术是言语，不是语言。①

杜夫海纳说"艺术是言语"，艺术自己作为一个独立的主体在说话。这里的"艺术"包含着"艺术家"和"艺术作品"双重意义。杜夫海纳肯定了艺术不是"语言"，等于排除了艺术是逻辑；而当他在肯定艺术是"言语"时，他又指出言语并不是"闲聊"，不是一般的说话。逻辑是思维着的，但会导致意义的空洞，闲聊是感受着的，则又会导致思想的流失。唯独在艺术的创造过程中，感性和意义、思维和精神才会取得完满的统一。文学尤其这样。用杜夫海纳的话来说："在诗歌中，词用自已光彩夺目的身体找到了自已的深奥意义。"②

杜夫海纳无外乎是说：文学的创作就是由"次语言"一极向

①② 《美学与哲学》，第109页，第117页。

"超语言"一极的飞跃，就是由语言的深渊向语言的峰巅的飞跃。艺术——这里当然也包括了文学——其本质上都是超语言的。进而，如果我们无法确定这两"极"的极限，那么我们就必须承认语言的开放和超越是"无限"的。

5.4 英伽登的天空

在杜夫海纳之前，西方就还有一位学者已经看出了文学的"超语言"性质，这就是波兰的哲学家罗曼·英伽登。

英伽登曾经从语言学的角度将文学作品的构成划分为四个层次：（1）语言层次；（2）意义单位；（3）系统方向；（4）被展现的客体世界。英伽登的这一理论贡献，曾经被新批评派的理论家及结构主义的评论家视为奠基之石，似乎只要站立在这块基石之上，一切文学艺术作品都成了一个可实证、可把握、可解析、可构成的实体，文学批评从此便可以纳入科学化的坦途，文学批评家从此便可跻身于科学家的行列之中了。雷纳·威莱克在为英伽登撰写的介绍文章中就无限崇仰地说："在许多问题上，我向他所学的比向其他任何人学到的更多"，"在我所知道的美学家中，谁也比不上他阐述得清楚而且精确"。①

遗憾的是，在英伽登的层次理论中竟然还有一个非常"不清楚""不精确"的"第五层次"。他说：在某些很伟大的艺术作品中，有这样一个可以称为"形而上的品质"的层次，这一层可以体现出"崇高"、"光明"、"宁静"、"神圣"、"超凡"、"悲伤"、"恐怖"、"妩媚"、"迷人"等莫名其妙、难以言传的东西，一种洞然大开而又捉摸不定的东西。英伽登说，这些东西并不是"对象物

---

① 〔美〕雷纳·威莱克：《西方四大批评家》，第97页，复旦大学出版社1933年版。

的特性、品性或精神状态”，它只是在“环境和事件中表现出它们的存在”，是伟大作品创生出的一种东西。这很有些象是中国古代言论中说的“氛围”、“意味”、“意境”、“境界”、“气韵”、神韵，一种言外之意、弦外之音的东西。英伽登也承认，对于文学作品来说，这是弥可珍贵而又难以确定的一个层次，是文学艺术领域中变化无定的“天空”。

如果连同这一层次也算上去，英伽登关于文学作品构成的五层次说，随着层次的递升，其确定性愈来愈松动。简而言之：第一层，文字，完全确定的；第二层，语词，较为确定会有歧义出现。第三层，句段，结合上有更大的自由度，但仍有着系统的方向；第四层，文本的客观世界，很大程度上只是一个“空框结构”，要靠读者的经验和心境去填充，但总还有一个“框”的结构。至于第五层次，则完全是由创造过程中生成的东西，一种可遇而不可求的东西，这是一种“絪缊混沌”的气象，一种“如空如虹”的神韵，一种“可望而不可置于眉睫之前”的镜花水月、玉烟珠泪，这是一个云霞虹霓幻化无穷的天空。

英伽登以他的慧眼看到了文学艺术的这个神妙的天空。

遗憾的是追求确定性的时代风潮卷去了他，他终于还是丢弃了他发现的这个艺术的天空，埋下头去一心一意追求他的确定性了。我国也已经有学者指出：对于那些可意得而难以言宣、可神会而不可形求的东西，英伽登已无法抓住确定性了，于是干脆一脚将之踢出作品的基本层次之外。

威莱克是注意到英伽登指出的这一层次的，并且认为不仅“伟大的作品”具备这个层次，一般的文学作品，只要不是太差的文学作品，也都会具有这个层次。威莱克这样说是对的，在我们看来，凡是文学作品都应当具备这一“形而上”的层次。但是，威莱克对这一层次做出的解释，却是我们不能够接受的。他

说，英伽登的这一概念，只不过“是象征这个语词的变异。”① 而“象征”是什么呢？威莱克解释说，象征诸多用法中的一个“共同的取义部分”是“某一事物代表、表示别的事物”是“转喻”、“隐喻”，是“甲事物暗示了乙事物，但甲事物本身作为一种表现手段，也要求给予充分的注意”。②

作为新批评学派带头人的威莱克太实际了，他象一只辛勤的母鸡一样只注意到眼下的那些金黄的稻粒，而无暇看一眼天上灿烂的云霓。

在对待英伽登的“形而上层次”的分析研究中，我国学者张法的看法在我看来要更适宜些。他认为被英伽登视为弥足珍贵的文学作品的“形而上品质”，就是中国古代文论中赞为极致的“境外之境”、“味外之味”、“弦外之响”、“意外之意”。③ 这显然是具有文学本体论意义的。

我曾经在《文艺报》上写过一篇不是很长的文章，从本体论意义上强调了文学作品的形而上层次，把文学比作“天上的云霓”，为此，在一年多的时间里我受尽了一些人的奚落和嘲弄。对于那些一直在张扬“经济决定论”的评论家来说，我几乎成了一个罪在不赦的逆种。

然而，我仍然坚定地认为，作为一个文艺理论家，他的双脚固然必须（实际上也是不得不）跋涉在社会生活的崎岖道路上，而他的双眼却不能不注视着人类精神的空间，而那又是一个流动的、自由的、创造着的、变幻着的空间。尼采说，它“高出人类和时间6千英呎”。

在国外，50年代被威莱克等新批评家们抛弃掉的东西，到了

---

① 威莱克：《西方四大批评家》，第110页。
② 威莱克、沃伦：《文学理论》，第204页，三联书店1984版。
③ 见《文学研究参考》（北京），1987年第3期。

70年代又在现象学美学家杜夫海纳那里受到垂青。

杜夫海纳在讲到英伽登时说，英伽登认为文学作品是“他律性的”（注意，而不是威莱克说的是“自律性的”），文学作品的四个层次（杜夫海纳把它归纳为“物质指号”、“字面意义”、“代表的对象”、“想象的目标”）只有在阅读过程中才能成为“一个审美对象”，“一种活意识的关联”，正是阅读“把作品提升到了它的真正存在”。他针对这种文学的本体现象进一步分析说：在文学的阅读中，“词摆脱了常用规则，互相结合起来，组成最意想不到的形式。同时，意义也变了，它不再是通过词让人理解的东西，而是在词上形成的东西，就象在刚被触动过的水面上所形成的波纹一样。这是一种不确定的而又急迫的意义。人们不能掌握它，但可以感受到它的丰富性。它与其说引人思考。不如说让人感觉……它增添了一个新的维度：在再现上增添了表现。”（重点号为原著者所加）①

杜夫海纳几乎也象东方人一样，把文学的本体看作一个捉摸不定的“精灵”。而且他是那么兴致盎然地注意到，文学的精义并不在语词中，而是“在词上形成的”，象风行水上，自然成文，是一种创造。

杜夫海纳说的“风行水上”，与我讲过的“云行空中”，无外乎都是说文学的实质是一种超然飞腾于有形者之上的东西。英伽登说它是“形而上层次”，杜夫海纳说它是“超语言的最佳代表”，中国古书《淮南子》中把它叫作“君形者”，司空图则称之为“不著一字，尽得风流”，其用心都在于对那个艺术精灵的捕捉。

---

① 杜夫海纳，《美学与哲学》，第158页。

第六章

场型语言

6.1 线·面·场

我们认为，文学作品中存在着这样三种类型的语言：线型语言、面型语言、场型语言。

线型语言主要地是一种陈述性的语言，它遵循着因果关系和逻辑规律，在文学作品中用来叙述情节的发展、交待事件的过程。

面型语言主要地是一种描绘性的语言，它凭依着作家对于对象的观察和印象，在文学作品中用来对于人物、景物、场面的刻画描写。

场型语言主要地是一种建构性的语言，一种立体的、空间的语言，它依赖于表象和意象的自由拼接，它作用于作家和读者的直觉与顿悟，从而创生出审美的新质，创生出文学作品的氛围、气韵、格调、情致。

三种语言对于文学整体来说都是必不可少的。但在不同种类、不同风格、不同流派的文学作品中占据的地位和比重却是不同的。比如，在司各特、狄更斯的小说中，或者在中国明清以来的“公案小说”、“谴责小说”中，在时下盛行的“传奇文学”和“纪实文学”中，线型语言和面型语言发挥着主要作用。而在中

国古代诗词中，在里尔克、庞德、艾略特的诗歌中和福克纳、西蒙的小说中，场型语言占主导地位。

问题可能远不象我们这里写下的这么简单，正如在绘画领域中“线条”也可以体现出深沉细腻的情感，“平面”也可以表现出悠远奇妙的透视一样，线型语言也可以叙述得跌宕起伏、虬枝盘旋，面型语言也可以铺展得斑驳陆离、流光溢彩，但在我们看来，场型语言仍然是文学言语活动中一个更高级的阶段，一种更复杂的形式，一种更富有创造活力的语言，一种“全息的”语言。

线型语言和面型语言主要是一种外指向的语言，即指向陈述或描述对象的语言，而场型语言则是一种内指向的语言，指向言语活动内部，指向言语活动参与者的内心。在第一章中我们曾经提到申农与维纳的信息论原理，将言语信息的交流区分为“语义信息”与“审美信息”两种，语义信息是解说他物的信息，是一种确定意义上的信息，如西方古典主义的绘画；审美信息是表现自身的信息，是一种不确定意义上的信息，如西方现代派绘画。前者主要是说明外物的。后者主要是表现主体的。对于文学来说，线型语言和面型语言主要传达的是“语义信息”，主要是在“词典意义”和“语法意义”上运用着语言，而场型语言则主要是在“直觉意义”和“情感意义”上运用着语言的。以前者为主的文学作品往往具有较强的“可读性”，以后者为主的文学作品则具有更多的“可解悟性”和“可阐释性”。对于文学创造来说，二者虽然是缺一不可的，但场型语言显然具有更高的文学品位，因为在场型语言中，文学的形而上层次得到了充分的展现。

因此，如何超越语言的线性局限，如何使语言获得立体的、空间的属性也就成了许多文艺学家苦心追求的目标。

索绪尔清楚地看到，严格意义上的语言（即本书所说的语言

Ⅱ）就其传递媒介的物理性质而言，是音响的，只在时间上展开，“它体现一个长度”，“这长度只能在一个向度上测定：它是一条线”。①然而，在对具体语言状态研究时，索绪尔除了提出一种线性的组合与粘连性的“句段关系”外，还提出了一种被称为“联想关系”的向度，②它不在言语的“现场”出现，而在言语的线性活动之外，在言语主体的记忆、联想、选择中存在着，是一个心理性很强的言语活动向度。这意味着索绪尔在共时性上发现了语言存在的空间意义。俄国的形式主义文学家雅各布森接过索绪尔的这一思想，把心理内涵的“联想关系”作为选择轴，把现场呈现的“句段关系”作为组合轴，二者相交叉构成一个言语活动的坐标图。他进而认为，选择轴遵循的是相似性原则，表现为“隐喻”的模式；组合轴遵循的是相近性原则，表现为“转喻”的模式。在他看来，散文的语言，一般叙事达义的语言是平稳地沿着句段关系的“组合轴”行进的，而诗歌却不是这样，“诗歌功能把等值原则从选择轴弹向组合轴”。③比如当叙述“我的汽车在行驶”一事时，言语活动是在组合轴上进行的；当我说“我的汽车象甲壳虫般地行驶”时，我便从我的记忆的仓库中众多可以比较、可以选择的词语中——如：“象箭一样行驶”、“象流星一样行驶”、“象乌龟一样行驶”、“象耗子一样行驶”、“象没头苍蝇一样行驶”中挑出了“象甲壳虫般行驶”然后使汽车与甲壳虫两个很少连在一起的语词组合起来，使这句话具备了隐喻的性质，亦即具备了“文学的意味”，具备了“诗的品格”。雅各布森还由此得出结论说：在叙事性的、现实主义的文

---

① 索绪尔，《普通语言学教程》，第106页。

② 同上书。

③ 雅各布森：《结束语：语言学和诗学》，见托马斯·A·塞比奥克编辑的《语言的文体》，第358页。

学作品中，句段关系占据优势，而在浪漫主义的，象征主义的文学作品中，联想关系占据优势。

雅各布森相当严谨的推理为文学语言在语言学研究中夺得了一个不可否认的席位。同时他也就打破了“线型语言”的一统天下。“联想关系”与“选择轴”的引进，个体心理因素的引进，人的情绪和意向的引进使“一条线”变成了“两条交叉的线”，变成了一个言语活动的扇面，相对地扩大了言语的活动空间，这是雅各布森的卓越贡献。然而，雅各布森的理论最终也还不得不落脚在句段的组合上，这又是他的局限。

同时在欧洲和拉丁美洲一些诗人的小圈子中出现的所谓“具象诗派”。也在从事着超脱语言线性制约的另一种尝试。他们主要致力于作品文字的排列组合上，企望把文学的意蕴通过可视的空间形象表现出来。比如，瑞士的具体派诗人戈姆林格，将“沉默”一词组合成一间封闭的囚室，便成了一首题为《沉默》的诗歌；墨西哥的答乌拉达在创作一首题为《红鞋跟》的诗时，便把诗句排列成“靴子”的形状，创作一首歌颂失恋的诗歌《匕首》时，便把诗句排列成“短剑”的模样。智利诗人乌依多布罗写给大画家毕加索的一首诗《风景》，则更是煞费心思地将诗中的字句排列成“高山”、“流水”、“树木”、“太阳”、“草地”的形状。

类似的作法在中国是古来就有的，严羽的《沧浪诗话》中讲到的“苏伯玉之妻”写在盘子上、“屈曲成文”的回文诗和“窦滔之妻”织在彩锦中、“其图如璇玑”的回文诗，形式上大约都是与其“闺中思夫、九曲其肠”的内容相对应的，已经含有具象的性质。传说中由苏轼发明的“神智体”诗，诗中文字的书写有长、有短、有横、有侧、有反、有倒，并且笔划有粗有细，以与诗的意象相映成趣。这些东西在中国古代多视为“笔墨之戏”、

"文字游戏"，严羽曾谓其"不关诗之轻重"。而在西方，至今也还有人非常认真地继续探索着、实践着。去年，我随中国作家代表团访问意大利时，在罗马会见一位魔幻现实主义小说家，名叫斯达里斯拉奥·尼耶伏，他主要写小说，小说写得很好，刚刚荣获1987年度的斯特雷加文学奖。他说他除了写小说，也写诗，说着便拿出一本诗集来，集子中便全是这类具象诗。我不懂意大利文，但也分明能辨出哪首写的是"流水"、"春风"，哪首写的是"高塔"、"爆炸"。诗集是尼耶伏自己打印的，装订得很精制。他抱怨说，出版社不愿接受他的这本诗集。

中国近年来书法艺术界追求的现代风格之一，也是要打破文字的线型排列方式而谋求空间性的效果，是文句还是形象已分不很清楚。对于这种"创新"，人们的评价尚不完全一致。

应当承认，书写或者印刷中词句排列格式的不同，是会在阅读中产生不同的心理效应的。一个很有名的例子是美国作家威廉斯的"便条诗"，本来是一张随手写下的留言的便条，经作家断行按诗的格式排列后，读起来似乎真的成了一首诗（当然，细审起来，这张"便条"本身毕竟还是有一点诗意的）。① 这个例子反过来也可以证明。诗歌对于空间性语言的企盼和追求。我国当代小说文体中越来越多的出现的"频繁跳行"或"一词一句"的现象，显然也表现了小说语言在追求空间效果方面的努力。

在我国现代文学史上，闻一多在诗歌理论方面的贡献最为突出，他在构建他的诗歌形式理论时已经特别注意到文学语言的空间性，他曾反复强调过，"文学本是占时间又占空间的一种艺术"，他在继承中国古代谢赫、袁枚等人诗论与借鉴西方美学理论的基础上提出了诗歌创作的"三美"说，也可以看作是从"线、面、

① 这首"便条诗"的文字如下："我吃了/放在/冰箱里的/梅子/它们/大概是你/留着/早餐吃的/请原谅/它们太可口了/那么甜/那么凉。"

场”立论的。其中“音乐美”是线型的，“绘画美”是面型的，“建筑美”是立体的、空间的，可以看作是“场型”的。只是在谈论诗的“建筑美”时，闻一多受中国古代诗词（尤其是唐诗）传统的影响太深，过于强调诗句的均齐、篇章的均称，而对于诗歌语言内在的构成与创生着力不足，虽然他也指出了这种均齐是“和而不同”，但终是着眼外观过多，致使后学者纷纷滑向机械呆板的境地。

如何才能更好地实现语言的空间效果呢？在我们看来，文学语言在字句的排列、组合方面造成的空间效果、立体效果，只是一种直观的、表浅层次上的效果，运用失当时还会弄巧成拙。

在文学作品中，有没有超越语言的更为理想的言语方式呢？

6.2 说“神韵”

且看王夫之的数则诗歌评论：

一则是评崔颢《长干曲》的：“墨气四射，四表无穷，无字处皆其意也。”

一则是评王俭《春诗》的：“三十字如一片云，因日成彩，光不在内，亦不在外，既无轮廓，亦无系理。”

一则是评李白《采莲曲》的：“诗文至此，只存一片神光，更无形迹矣。”

一则是评曹植的《七哀诗》的：“物外传心，空中造色。”

王夫之的这几则诗评，用语玄虚，具有中国古代文论那种特有的模糊性，但有一点，却是清楚明白的，即这些诗歌都实现了对于线型、面型语言文字的超越，从而赢得了文学的形而上的层

次，这种形而上的层次在中国古代文论中常常被称为作品的神韵。那么，作为文学形而上层次的"神韵"又是什么东西？它和我们提出的"场型语言"有什么关系呢？近年来，我一直在尝试着用现代心理学和语言学方面的知识去解开这一个谜。

从中国历代文艺家对于"神韵"的论述中，我们大约可以发现"神韵"具备以下一些特性：

神韵与形质对立，是一种形而外的东西。中国古代"神韵说"中"重神轻形"、"神在形外"的思想最终要在道家的美学思想中寻找它的根源。在庄子看来，形色声音属"物之粗者"，只是构成艺术本体的较低级的层次，而形色声音之外的那种东西，才是"物之精者"，才是艺术本体中至高无上的东西。因其外于形质，故又可踞于形质之上，成为一种形而上的、君临于形的东西。这便导致翁方纲得出了"神韵者，是乃所以君形者"的结论。

神韵与语言对立，是一种言而外的东西。

"神韵说"的另一个理论依据，可以看作老子的"无言之美"，庄子的"得意忘言"，亦即《周易》中讲的"书不尽言，言不尽意。"这种在西方古代文学理论中十分罕见的理论，在中国的古代文学理论界，从刘勰的"文生文外"、钟嵘的"文已尽而意有余"、皎然的"但见情性、不睹文字"、司空图的"不著一字、尽得风流"，一直到苏轼的"欲得诗语妙，无厌空且静"、姜夔的"句中有余味，篇中有余意"、严羽"言有尽而意无穷"。一脉相承，不绝如缕。在王士祯、翁方纲等人的著作中，更是频频仍仍地重复着这些话语。相反，我们在郎加努斯的《论崇高》中找到的，是"美的文词就是思想的光辉"这样的话。在中国古代的上述文学理论家们看来，美的言词决不是审美的目的，能否在语言文字消失之后捕捉到言外之意，才是能否进入到审美领域

的一个标志。值得注意的是，在二十世纪西方一些学者的著作中已经开始论及“语言在言谈中消失”的现象。利科尔说：“谈话是一种这样的行为，通过它，语言超越作为符号的自身，走向它的参照物，走向语言所能接触的东西。语言在寻求消失，它寻求作为一个对象（object）而死去。”① 这等于承认了在“语言之外”还有某种东西存在着，至于这“东西”是什么？是实物？是意图？是效果？利科尔没有明确指出，但对于文学来说，它应该是“意象”、是“意境”，是一种言语的精神效应。卡西尔则具体指出：语词在诗的世界中将抛弃全部的实在性和实效性，“它们变作一道光，一团明亮的以太气，精神在其中无拘无束、无牵无挂地活动着”。② 卡西尔的关于文学言语的这些描述已经颇有些东方色彩了，这与王夫之的“墨气四射”、“一片神光”、“一团既无轮廓，又无系理的云”很有些相似了。

神韵是一种具有双重意义的无限，它的存在方式与观照主体相关。

文学作品的神韵，既“不著一字”，又“尽得风流”，既“空无一有”，又“涵盖万有”，它同时包含了两种意义上的无限：有的无限与无的无限。《管子·内业》中讲：“灵气在心，一来一逝；其细无内，其大无外”、“彻上彻下，无所不该”，它既是无限小，又是无限大，这种凭人的日常经验和日常语言无法理解和把握的东西，在文学艺术的审美观照中却可以领会其玄妙。这就是说，理解和把握它需要主体身心的介入，能否理解与把握它还和主体心理活动的方式密切相关，即所谓“心能执静，道将自定”。“神韵”并不是一种绝对的客观存在，也不是绝对的主观派生物，它是主体与客体相互组结的网络中的一种状态，是一

① 转引自殷鼎：《理解的命运》，第188页，三联书店1988年版。
② 卡西尔：《语言与神话》，第115页。

种非心非物、亦心亦物的现象形态。

中国古代文论中对于神韵属性的解释大略如此。但是在力主“神韵说”的人中，对于神韵在文学创作和文学作品中的地位，见解又很不相同。比如，王士禎主要地是把神韵当作一种“含蓄”、“冲和”、“恬淡”、“飘逸”的艺术风格来看待的，神韵只存在于某一些作家的作品中，如谢灵运、王维、孟浩然等人的作品。对另外一些“阳刚”、“沈著”、“质朴”、“率直”的文学作品，他却认为没有神韵的存在。而翁方纲却是把神韵看作文学作品的一种质、一种形而上的质，放在文学作品本体论的地位上来考察的。在他看来，神韵乃“诗中所自具”，是一种“彻上彻下”、“涵盖万有”的“道”。

在对待神韵的基本主场上，我们赞成翁氏的立论。

季羡林先生在最近发表的一篇谈神韵的文章中也指出了王士禎以偏概全、曲解神韵的错误，同时他还以他丰厚的印度文学理论知识对比论述了“神韵”与印度九世纪时的文艺理论家欢增（Anan davar dhana）提出的“韵”的理论。季先生指出“神韵”和“韵”的本质是超越了诗歌语言的“字面义”、“引申义”之上的“领会义”，这正是诗歌艺术的灵魂。季先生的这些论证抓住了问题的实质，只是他把“神韵”或“韵”的阐释仅放在“暗示”这一修辞学范畴里进行，使人有些不能满足。①

我们仍然期望从文学作品本体论的意义上对“神韵”作出解释。

把“神韵”看作一种构成文学艺术作品本体的“精气”或“元气”，是道家“气生万物”的观点。

“气”这一概念，始为老庄一派的哲学家们使用，后来被广

---

① 季羡林：《关于神韵》，见《文艺研究》（北京）1989年第1期。

泛地运用到我国古代的天文学、物理学、化学、医学等方面，又被运用到美学、文艺学中来。

那么"气"又是一种什么东西呢？近年来，国内外的科学界、哲学界倾向于对"气"作出一种新的解释，认为中国古代哲学和科学中所讲的"气"近似于现代科学中所说的"场"（fields）。

"场"具有波粒二重性。它具有一定的结构，具有一定的能量，是一种"若有若无"、"亦虚亦实"、"边界模糊"、"如云似雾（电子云）"的东西，是一般经验和常规语言难以状述的。"场"作为一种"物之精者"，也是一种言而外的东西。

"场"是一种连续性的物质存在方式，一种运动着的无限。

"场"不是一种"刚体性"的物质，它有时表现为"真空"，即所谓的"无"，然而，"真空"并不空，它只是物质的一种"潜存状态"，是无数粒子不时地产生与湮灭的脉动。这种"真空"也象是道家哲学讲的"太虚"，是一种"空无一有而涵盖万有"的东西。

"场"不是一种孤立的存在，而是一种由各种关系形成的网络，这种关系的网络甚至也包括观察者在内。在原子世界内部，人不再能够绝对客观地描述自然，任何一种描述，都与描述者与被描述对象之间的关系密切相关。即翁方纲所云："置身题上者，必先身入题中也"。

这里，我们把中国古代文学理论中的"神韵"与西方现代物理学中的"场"相提并论，并不是以此标新立异，我们只是希望通过这种比较确定起神韵——这种形而上的东西，在文学作品本体论中的地位。神韵不是作品的风格，也不是写作的方法和技巧，神韵是一切文学作品中整体笼罩的"精神的空气"（卡西尔语），是一切文学作品中通体灌注的生命的气息。

6.3 言语格式塔

不过，现代物理学中的"场"毕竟还是指的物质存在方式，而中国古代文论中的"神韵"则是一种人类精神现象。它们之间虽然有许多相似之处，却并不在同一个研究的层次上。要将二者沟通，中间还应当有一架桥梁，这架桥梁无疑应当是生物学的，心理学的。在现代心理学中，格式塔心理学是唯有的以"场"的理论来论证人的心理结构与心理活动的心理学，他们为架设这一桥梁做出了有益的尝试。

格式塔心理学是一种侧重于研究经验现象中的形式与关系的心理学，它赖以立足的一个基本原理是：整体大于局部之和，形式与关系可以生成一种新的质，即"格式塔质"。这是一种突现的、新生的质，这是一种经由人的大脑整合而生出的东西，一种由对象的结构和大脑的直觉共同创化出来的东西。这种新质并不属于具体的任何部分，却可以统领涵盖各个部分，各个部分也因此被赋予了新的涵义。

由于格式塔心理学研究的对象是生成着的有组织的整体，这便使它很自然地关注到物理学中的"场"。对此，E·G·波林在《实验心理学史》一书中指出：

由于格式塔心理学倾向于研究整体，因而，它本身经常关心场（fields）和场论(field theory)。一个场乃是一个动力的整体，也便是一个系统，其中任何一部分影响着所有其他各部分。是一个接通一伏电压的电网就是一个场。在一些视觉场内，你能看到任何一部分的显著变化引起波及全场的变化。某些视觉即可以用心理场的动力学予以解释。这种动力学对待视觉场就仿佛后者是相互作用着的力的场所。因为知

觉似常遵循着物理动力学的法则，于是苛勒乃假设存在着一些脑的神经场，它们构成知觉现象中所表现的动力学的基础，并能说明其原因。考夫卡曾经设想，你必须根据一种行为场来理解人的行动，这种行为场所包括的不是刺激物和物理环境，而是行动者所感知和料想到的外部世界及其对象。勒温已建立了一个有如动力场的生活空间、人即在此空间中生活着和奋斗着。①

在格式塔心理学家们看来，一个由三条直线构成的三角形，是一个“场”，一个由七个音符交错组合而成的乐谱，也是一个“场”。甚至一个孩子想去参加一次郊游而受到家长的阻挡，这种常见的“生活情景”也是一个“场”……场，不仅是一个结构，也是一种能量，一个充满张力的“紧张系统”。与物理学中的场不同，在心理场中，人总是作为一个主体性的因素存在着，主体的意图、主体的心理定势总是在心理场中发挥着能动作用。

那么，人类的言语活动呢？人们在文学创作中的言语活动呢？是否也存在着一个这样的“场”呢？

作家张承志曾经这样剖白过他所认为的文学语言：

也许一篇小说应该是这样的：句子和段落构成了多层多角的空间。在支架上和空白间潜隐着作者的感受和认识、勇敢和回避、呐喊和难言，旗帜般的象征，心血斑斑的披沥。它精致、宏大、机警的安排和失控的倾诉堆于一纸，在深刻和真情的支柱下跳动着一个活着的灵魂。②

这段剖白中不就显然有一种“格式塔”的意味吗？那由言辞构成的“多层多角的空间”不就是一种“言语场”吗？那其间涌动的

① 〔美〕E. G. 波林：《实验心理学史》，第674页，商务印书馆1981版。
② 张承志：《美文的沙漠》，见《文学评论》1985年第5期。

人的情感和冲动，不就是弥漫于“场”之中的张力和能量吗？在这里，文学语言的空间要比雅各布森在两个轴上的弹跳复杂得多，也自由得多。在这里，文学言语象一曲声部繁多、配器复杂的交响乐，在一座恢宏无比的教堂中奏响；在这里，文学言语象一幅色彩斑烂、相互辉映的图画，一下子映入人的视野。写作，变得有点象是作曲和绘画一样，必须同时兼顾到上下前后、四面八方的声响与声响的协同或对峙、色块与色块的呼应或跳跃。而那音乐由此产生的旋律，那绘画由此产生的主调，就是文学作品的神韵。

在格式塔一派的心理学家中，苛勒更为关注的是客体对象的“有组织的结构”，而勒温更为关注的是主体在“心理生活空间”中所占据的地位。应当说格式塔心理学中同时包含了“结构主义”与“现象学”两种哲学思潮，而这两种几乎总是对立的哲学思潮在格式塔心理学中有时则会相互补救地携起手来。尤其是在对文学艺术现象作出解释时，格式塔心理学更是不得不这样做，其中做得最好的是鲁道夫·阿恩海姆。

对于文学语言，阿恩海姆一方面强调了结构的整体性，一方面又非常强调语词的意象性、可知觉性，认为构成文学语言整体的并不是理性的概念和逻辑的推导，而是主体直觉中的“心理意象”。在他看来，在文学作品中，一个词就是一个意象，甚至那些关联词语也不例外，也是可以直接感知到它的分量和意味的；在文学作品中，一句话就是一个“意象群”；一段话就是由“意象”和“意象群”构筑起来的一个“文学格式塔”，一种“墨气四射”、“一片神光”、“充满了艺术张力”的文学言语场。

这种以格式塔原理为依据的场型语言，很容易为诗歌语言所证实。八十年代初我国诗坛上涌现的第一批朦胧诗人都非常注重意象的剪接、组合、跳跃、转换、变形。已有评论家指出，杨炼

由于受了艾略特、埃利蒂斯等人的影响，“更注重意象与意象跨度之间的张力”。他是按照‘结构——空间’的审美艺术原则去精心寻找组合意象的最佳方式”的，这就使杨炼的诗明显地具备了一种“格式塔质”，因而改变了语言因线性流动带来的平面感。

那么，“场型语言”是否只能在诗歌中出现呢？我认为并不是的。如果苏珊·朗格说的“一切艺术都应该是诗的”这句话有几分正确性时，那么，“文学性”也应当是“诗性”，文学家族中的小说、散文其精神和灵魂也应当是“诗”的；小说，散文中语言的精华，也应当是“场型”的。是以活的“心理意象”为单元多方位构建而成的整体空间。果真是这样吗？请看下边引证一些文字：

会馆里的破屋
寂静、空虚
她，逃出这寂静和空虚
已经满一年了
依然是这样的破窗
这样的半枯的槐树
和老紫藤
这样的窗前的方桌
这样的败壁
这样的靠壁的板床
深夜
独自躺在床上
如同我从未曾和她同居
过去一年中的时光
全被消灭。

大约没有人会怀疑这是一首诗，一首哀婉伤感、悔恨缠绵的爱情诗歌。然而，它却是小说，是鲁迅小说《伤逝》中开头的一节，只不过被我稍稍删略了几个连结性的词语又分行加以排列而已。让我再举鲁迅小说《故乡》中的一节：

渐近故乡时／天气又阴晦了／冷风吹进船舱中／呜呜的响／从蓬隙向外一望／苍黄的天底下／远近横着几个萧索的荒村／没有一些活气／我的心禁不住悲凉起来了。

这次是一字不易地从小说中摘下的，而且采取了“线型”的排列，但谁又能说这不是诗的语气呢？读这样的诗，与其说是看着鲁迅在一张洁白的宣纸上为我们“白描”出一幅画图（“白描”!“白描”！为了突出民族的鲁迅而一味强调的“白描”!)不如说是一位高明的电影摄影师正在为我们映出他以推、拉、摇、移、俯、仰等方式拍下的连续的镜头，“陈旧的会馆”、“半枯的槐树”、“苍老的紫藤”、“子君的幻影”、“空荡荡的板床”、“深沉的夜色”，以及“阴晦的天穹”、“水面的蓬船”、“萧索的荒村”、“忧愁的游子”等等，是“心理意象”，是富有特色的画面，经过“蒙太奇”式的拼接，遂成就一种艺术的境界，收到了“物外传心，空中造色”“无字处皆其意”的诗的效果。

对于《伤逝》中的一段引文来说，依诗行的方式排列，可能加强了诗的效果。但从“场型语言”的实质来看，形式上如何排列并不是最重要的，重要的是小说家有没有那种诗境一般的意象，有没有对于语词丰富、生动、真切的语感，有没有将这些意象牵引、组装在一起的气势和心力。如果有了这些，即使采取“线型”的排列方式，依然无妨它“场型语言”的本质。

另外，从阅读的一方看来，言语的线性原则也并不是那么绝

对的。对于有些人、有些情况下的阅读来说，阅读常常是要一字一句、循序渐进地读下去的。一个词只和它邻近的前后两个词发生联系。就象抽丝那样一直抽下去，不管你把文本排成一直线、一方块、甚至一个圆圈，他都要这样读下去。但有时候，阅读并不尽是这样。有一种人，可以一目数行，他用目光在书页上“扫描”，只消捕捉到几个关键的词语或短句，然后他就可以把它们连缀拼接起来，从而领悟到书中的大意。心理学中许多关于人类知觉的实验都证实了：从整体上把握对象是人的自然天性，对于解决某些问题来说，这种“整体感知”要比线性的推理有效得多。这样的阅读方式显然是更接近场性的了。这种阅读在文学活动中是相当普遍存在着的。

而且，在文学作品的阅读中，读者并不是“义无反顾”地照直前进的，读者在阅读中也在广泛地张开他那张文学接受之网，他会随时把读到的一个“语词”与周围的任何一个方向上的“语词”加以粘连、触碰，对前者发送后馈，从而改变已经读过去的那些“语词”的“心理意象”。比如，“大漠孤烟直，长河落日圆”是要依次读下去的，但只有读完了“长河落日圆”，才会对“大漠孤烟直”有更深切的体会，而且，“圆”不仅是用来“形容”、“修饰”、“限定”在它之前的“落日”的，它和“直”也相互“呼应”，而且相互“对峙”。同时又相互“映衬”，形成一股心理上的张力，给人以更为惊心动魄的美感。况且，“大漠”也并不只和“孤烟”相关，它也和“落日”相关，同理，“长河”也和“孤烟”相关。鲁迅的《伤逝》中的那段文字也是如此，当你读到“和她同居”时，前边读过去的那“靠壁的板床”，以及那“败壁”、“破窗”、“老藤”、“枯槐”，不都顿时焕发出许多联想，增添了许多色彩吗？而同时，这“同居”不也因了这些“意象”的映照而又生发出许多酸楚、痛苦的滋味吗？可以说这是文

学作品中的言语文字在进入文学流通时的一种“瞬间整合”，一种基于言语知觉之上的整合。正如阿恩海姆指出的。“一种成功的文学意象，则是通过一种可称之为‘在随时修正中的冲击或合生’中获得的。”① 这种“整合”或“合生”，既可能在句子中发生，也可以在篇章中发生，前者或许可以叫做“微观整合”，后者则可以叫做“宏观整合”。甚或，这种“整合”也可以在一部长篇小说的整体结构上进行，如福克纳的《喧哗与骚动》、西蒙的《弗兰德公路》、艾特玛托夫的《死刑台》，昆德拉的《生命不能承受之轻》，在整体结构上都是具有一种明显的“格式塔”倾向的。这种结构意图几乎成了现代小说的一种特征。

关于“微观整合”，A·P·鲁利亚则从神经心理学的角度把这种现象称为“在短时记忆基础上的”“同时性综合”。它“不仅能在记忆中保持展开的言语结构的全部成分，而且能同时‘察看’这种结构，把它放入同时知觉的‘意义图式’中去”。② 这就为“场型语言”的存在提供了脑神经方面的根据。至于“宏观整合”如何从脑神经活动中寻得解释，我们还没有找到有充足说服力的证据，或许，它是在阅读者活跃着的“情绪记忆”与“形象记忆”中进行的。还有一点尚需指出的是，“场型语言”和“言语场”虽然有着密切的联系，但也并不是一回事，因为好的“线型语言”和“面型语言”拼搭起来同样是可以形成“言语场”的，正如中国的一些传统乐器，如埙、笛、箫，单独演奏可以看作是线型的，配合演奏也可以获得一种场的效应。

总之，文学作品的语言更多地象是一曲交响乐，一幅色彩斑驳的印象派绘画。读者也总是在一种由语词构筑的“多层多角”

① 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，第366页，光明日报出版社1986版。

② 〔苏〕A．P．鲁利亚：《神经心理学原理》，第295页。

空间中来欣赏文学作品的。不但诗歌是这样，写得好的小说、散文，读起来也并不全是"线型"的，从审美属性上看它们主要也还应当是"场型"的。

6.4 西蒙的调色盘

1985年的诺贝尔文学奖爆出了冷门，鲜为人知的法国小说家克劳德·西蒙摘得蟾宫月桂，舆论一时大哗。

西蒙是一位个性独特的创作家，他沉默寡言，不善交际，孤独地笔耕文坛半个世纪，最终还是以自己杰出的作品赢得了人们的认可和尊重。

比起文坛上常常遇到的那些风云人物来说，这是一位沉甸甸的、很有份量的文学家。他对当代文学的一个十分重要的贡献是，他试图把呈线性展开的西方传统文学语言改造为在空间中生成着的场型语言。

文学表现首先是基于文学家对于人的世界理解之上的。在西蒙看来，在人的感知世界中发生的一切事物都是充满了偶然性、特殊性，而缺乏连贯性、因果性和规律性的，但是传统的文学却一心一意地在那里写情节、写故事、写必然的事件始末，写完美的人物性格，写那些实际上并不存在的东西，因而那些冠以"现实主义"的作品并没有真正地写出真实，因为真实的只能是"关键时刻在平凡的活动中抓住的那独特的一瞬间"，只能是浮现在作家记忆中的那些"支离破碎"的散片，只能是由这些散片构成的心理空间。而文学要表现这样的对象，传统小说中那种以陈述、描写为基本手法的线型语言就必须被突破，而代之以一种新的文学语言。

普鲁斯特和福克纳的小说追求的是真实地再现意识在人的心

灵中的流动，他们选择的是一种“内心独白”式的文学语言，一种“内部言语”的直接倾泻，比如福克纳《喧哗与骚动》中的这段话：“您说哪里的话您看上去就象一个小姑娘嘛您比凯丹斯显得嫩相得多啦脸色红红的就象是个豆蔻年华的少女一张谴责的泪涟涟的脸一股樟脑味儿泪水味从灰蒙蒙的门外隐隐约约地不断传来一阵阵嘤嘤的啜泣声也传来灰色的忍冬的香味。把空箱子一只只从阁楼楼梯上搬下来发出了空隆空隆的声音象是棺材去弗兰区·里克盐渍地没有死人”，这段话写昆丁对凯蒂的感觉：由“嫩相”联想起凯蒂当年失身后那张“泪涟涟的脸”，以及奶奶抹眼泪的带有“樟脑味儿”的手帕，凯蒂出门疗养时的“搬箱倒柜”，由“箱子”而又想到“棺材”，想到“死人”。这段话中虽然也包含有一个个生动的“意象”，但小说家更注重的是意象与意象之间的连缀，遵循的是“内心独白”的线性关系。因为意识流小说家热衷的仍然是小说的时间，在他们的作品中，意识流变成了一条“言语流”。

西蒙也看重回忆，看重联想，但他致力探索的却是回忆与联想中的“空间关系”，他试图以言语文字编织一张“网”，来网取作家对于生活的那瞬间的、独特的真实感受。西蒙特别提醒人们注意到心灵活动的“共时性”，他说，在一个健康人的头脑中，模糊的记忆、朦胧的情绪、无名的冲动、飞湍的神思往往是“同时”涌现的，是“一团混合体”，描写对象的“共时性”与描述活动的“历时性”形成了尖锐的矛盾。在他看来，意识流小说家们并没有很好地解决这一矛盾。

为了解决这一矛盾，西蒙转而求助于现代派绘画，他说：

在我看来，问题不在表现时间、时间的持续。而在描绘同时性。在绘画里也是这样，画家把立体的事物变为平面的绘画。在小说作品

中，问题也是在于把一种体积转移到另一体积中，把一些在记忆里同时存在的印象，在时间持续中表现出来。①

在现代派画家中，他最喜欢的是前承印象主义、后启表现主义、未来主义的塞尚、梵高、高更，尤其是塞尚。

西蒙早年曾经师从英国立体派画家安德烈·洛特学习过绘画，他对于色彩极其敏感。

不久前一位曾去拜访过他的中国学者说，在西蒙的书房里，悬挂着一幅“气势磅礴、精美和谐的拼贴画”，“画面上展示着大千世界的各色形相，闪烁着人类文明的奇异色彩”。西蒙的小说的风格也有点象是一幅“拼贴画”，历史、回忆、感觉、想象、幻觉、情绪同时涌现，象由许多彩色玻璃画面构成的“万花筒”。西蒙相信感觉意象和直觉甚于相信概念和逻辑，他喜欢那种“支离破碎”的美，赞美那种由“支离破碎”中产生出的统一与和谐。

这可能吗？

当一位杰出的作曲家被问及用什么来表现“宁静”时，回答是：十二盘定音鼓。

而一位杰出的画家则同样可以用十二种以上的喧闹的色彩来展现这种“宁静”。在一张“30号”的油画布上，梵高运用这样一些颜料来画他的《卧室》：

淡紫色的墙壁，
红瓷砖的地板，
奶油黄的木床、木椅，

① 西蒙：《关于〈弗兰德公路〉的创作经过》，巴黎《快报》1960年11月10日。

绯红色的床罩，

香橼色的被单和枕头；

橙色的梳妆台，

绿色的窗户

蓝色的盆子

………………

全部画面没有一点白色，而画框是白色的。

梵高在致高更的信中说，“我想用这些极其多样的调子来表达一种绝对的宁静”。①

这里被音乐或者绘画表现出来的“宁静”，不是对于现实生活中那种“悄然无声”“冷清萧索”的模拟，而是音响或色彩的“关系网”中的一种生成物，是由音响与音响、色彩与色彩的关联、对比、呼应、折射、共鸣中创生出来的。

在梵高看来，映衬在饱满、强烈的蓝色背景上的用各种铬黄、柠檬黄甚至橙黄画出的一头金发，犹如蔚蓝天空深处的一颗星辰，充满了神秘的意味。这意味当然不是蓝色固有的，也不是黄色固有的，而是蓝色和黄色在绘画的空间中结合之后生成的。这也就是作品的意义。列维—斯特劳斯从结构主义的立场出发也曾说过：所谓意义，就是意识在品尝一种“元素组合”时所知觉到的一种特殊的味道。我还曾听到几位男士品评一位姑娘，说她的五官没有一样是标致的，但合起来生在她的脸上却显得特别“有味儿”，别有一种说不出的韵味儿。意义产生对于部分的瞬间整合，从创作心理学看来，这当然仍是属于“格式塔”性质的。

① 〔美〕H. B. 奇普编著：《塞尚、梵高、高更书信选》，第48页，四川美术出版社1984版。

塞尚一派的画家都把艺术创造看作是"在感觉基础之上的构成"，其中半是天赋——即独立的感受方式，半是劳作——即有益的构成方法。一方面要能够用自己的眼睛观物，一方面又要学会组织表现自己的视觉。

画家们认为，绘画最善于传达这种"瞬间的整合"，音乐次之，文学是最差劲的。塞尚就说："文学作品是以抽象概念来表现的。"①高更也说："文学是最不完美、最缺乏力量的艺术"，"文学是用词来描述的人类思想"，"任何思想能够详尽阐述，而内心的感觉就不能"，"当你向我描述奥赛罗如何出场、如何由于嫉妒而杀死苔丝德蒙娜时，无论你具有什么样的本领，你在我心中所唤起的印象，决不会比我亲眼看到奥赛罗那预示着风暴的前额更为强烈。"②康定斯基更推崇音乐，把绘画排在第二，但仍然把文学排在最末。

这些话中显然存在着画家们的职业偏见，以及他们对于文学的片面了解。但这些话对于历来在时间的纵轴上做线性运动的传统文学语言来说，仍然是一种儆诫。西蒙崇敬塞尚，就是决心要从现代绘画艺术那里吸取营养，把语言文字当作文学的调色盘，以改进文学家的工作。

我们不能不叹服画家们、尤其是现代派的画家们对于色彩的超出常人的感觉。康定斯基就曾经这样写下他自己对于色彩的感受和体验："白色，无阻力的静止，一堵冰冷、坚固、绵延不断的高墙，是孕育着希望的沉寂，是诞生前的虚无，是地球的冰河时期"；"红色，坚定有力，独自成熟地放射着光芒，有效地散发着自己的能量"；"黄色，刺激、骚扰、急躁、粗鲁、如尖锐刺耳的喇叭，但在有的层次上它也是酸酸的柠檬，娇声款语的金丝

①② 〔美〕H·B·奇普编著：《塞尚、梵高、高更书信选》，第48页，四川美术出版社1984版。

雀”；“蓝色，宁静直至超脱人世的悲伤。淡蓝，长笛。天蓝，大提琴。深蓝，倍大提琴。黑蓝，教堂的管风琴”；“绿色，中产阶级，志得意满、不思进取”；“橙色，一位充满自信的人，浑厚的女低音”；“朱红，铜鼓，长号，奔腾的钢水”；“紫色，病态的衰败，仿若炉渣”。康定斯基的这些“色感”当然是主观的、属于他自己的。每一个从事文学创造的人对于自己手中的文字和语词能够产生如此丰富而独到的感觉吗？如果说“色感”对于一个画家来说是至关重要的话，那么“语感”也一定是从事文学创造的先决条件。至于如何在自己的调色盘上调配出这些色彩，康定斯基又说：

合理的或不合理的色彩结合，对比色的震动，一种颜色覆盖另一种颜色，色彩之间相互穿透的声响，流动的色点被外形中断，轮廓线的扩张以及平面的混合和截然分割，所有这些都为发展纯粹的绘画提供了广阔的前景。①

那么，一个诗人或小说家又将如何在语言的调色盘上调配出自己的色彩、创造出自己的杰作呢？

与塞尚一派的画家们一样，西蒙特别强调作家在写作过程中的“感觉”，其中包括对记忆中的表现对象的感觉及对于笔下不断弹跳出的语词的感觉。西蒙指出：作家写作时面对的是一张白纸，而要对付的却是两种事物：一是存在于内心的感情、回忆、表象、意绪的杂乱混合物；一是与此对应的文字、语词、句法。②

① 〔俄〕瓦·康定斯基：《论艺术的精神》，第58页，中国社科出版社1987版。

② 参见西蒙：《受奖演说》（1985年12月11日，译文载《弗兰德公路》附录，第261页，漓江出版社1987版。

这都需要感觉。写作便是由感觉激发的一种行动，而行动的结果又构成一种新的感觉。所谓作品，便是这种种感觉的“和谐契合”。

对于文学来说，唯有作家的感觉才是最真实的。如何把作家的感觉真实地表现在作品中并尽可能完美地传达给读者，西蒙没有走“具象派”诗人那种过分形式主义化的路子，也没有满足于结构主义语言学提出的“选择轴”与“组合轴”之间的弹跳，他更热衷于文学作品心理内涵的构成，热衷于文学意象在小说中的拼接与组合，热衷于作品整体的空间关联性，热衷于文学言语视觉的感应性。他倾慕那些画家们左一笔钴蓝、右一笔曙红、上一笔橄榄绿、下一笔柠檬黄的恣意任性的“胡涂乱抹”，甚至他曾经想到过要用各种不同的彩色墨水来写他的长篇小说《弗兰德公路》，让每一种色彩代表一个人物、一种情调、一种意蕴。我国的诗人闻一多曾在西洋学过绘画，受到过印象派的熏陶，他也是能够悟得此中奥妙的。他在《英译李太白诗》中论及温庭筠的诗词时说：“温飞卿只把这一个一个的字排在那里，并不依着语法的规程将它们联络起来，好象新印象派的画家，把颜色一点一点的摆在画布上，他的工作完了。画家让颜色和颜色自己去互相融洽，互相辉映——诗人也让字和字自己去互相融洽、互相辉映。这样得来的效力总是特别的丰富。”闻一多的评述与西蒙的追求可谓“心有灵犀一点通”。只是闻氏要建制新的格律，因而主张在字句的斟酌推敲上稳实地下功夫，而西蒙则要自由地挥写他内心的瞬间感悟，所以他主张一种“风驰电掣”的写作方式，西蒙是“印象派”加“超现实主义”的小说家。西蒙曾介绍说他的写作并不是事前精心安排而又刻意雕凿的，这一切凭借的全是创作激情涌动中的心向和知觉，那是一种“快速摄影”，一切都象一阵风似地卷地而来，作品就在“写作当时”产生，他在受奖演说中解释说：作品就是“最初模模糊糊的写作计划”与“言语表达”

"两者之间的密切结合"，这种写作"现时"或"现场"产生出来的小说要比完全按照预定计划写出的小说丰富得多，其间有着言语自身的在写作中的升华创造。这时的语言文字就成了作家在小说中建立起的一块"踏板"，心灵从这块语言的踏板上起跳，这也是一种历险。在他的笔下，对于历险的叙述，变成了"叙述的历险"。

西蒙为了在创作中达成自己的这种高妙的美学追求，在语言的具体表达形式上他也做了许多别出心裁的尝试。比如，常常书写一些山间流水似的千曲百折的长句子，长到三页五页没有一个标点，乃至在一句话中融贯两个不同时间的场景。以此来表达意象与意象之间的拼接、迭印、重影，或意识在心理空间中的涌动；又如，不时在行文中加括号，以坦露解释事物在记忆中的变形；有时他还写一些"半截句子"，或者将一个句子断开，将中间嵌入另一场景，以突出内心景象的片断性。

对于西蒙小说语言的理论探求和创作实践，有人表示欣赏，瑞典皇家学院"奖词"中说他"以诗和画的创造性，深入表现了人类长期置身其中的处境"；但更多的是排斥、反对的意见，就他已经译为中文的《弗兰德公路》一书来看，中国的多数读者恐怕也是很难接受的，而且这丝毫也不能勉强。

对于读者的冷漠，西蒙自己有一种顽强的抗拒心理，他多次为自己申辩道："请听我说，梵高和毕加索是否曾思忖过普通人能够毫无困难地鉴赏他们的画；我认为一个作家无需向自己提出这类问题。要是我们力图使自己适合一般读者的理解力，那就完蛋了！"① 他还曾充满自信地说："让我们赞赏这一事实：那些过去在印象派画中只看到不成样子的乱涂乱画(即无法阅读)的人

① 《弗兰德公路》第270页。

的儿孙们，现在却排长队去'欣赏'（？）在画展上或艺术博物馆中同样的'乱涂乱画'的作品。"①

西蒙对画家和绘画艺术寄托了如此厚望，他把文字和语词当作自己手中的调色盘，努力在小说中造成"瞬间整合"的审美效果，实际上也是在追求那种我们在这本书中称作"语言Ⅲ"的东西，是在实践着对于西方传统小说语言的超越。他的这种对于人类语言无限创造性的探求精神，无论如何都是应当肯定的。

6.5 开发右脑

前边我们分别从次语言和超语言的意义上谈到"裸体语言"、"场型语言"。这里我们希望能够从神经心理学知识中为我们的设想寻找到根据。

按照A·P·鲁利亚的说法，大约在一百多年前，就有人猜测到大脑左右两半球分工的不同，英国杰出的神经学家H. Jackson在1874年曾发表过这样的假设：大脑右半球与知觉过程有着直接的关系，是保证与外部世界的更加直接的、直观形式的关系的器官。②本世纪五十年代以来，R·E·迈尔斯、R·W·斯佩思、M·S·加扎尼加以及A·P·鲁利亚才对这个问题进行了大规模的、艰巨复杂的实验研究，结论并不都是很一致的，但人类大脑的左、右半球确实存在着不同的分工，发挥着不同的功能，已经没有人怀疑了。下边是我根据国外学者的研究资料列出的一个表：③

---

① 《弗兰德公路》第249页。

② A. P. 鲁利亚：《神经心理学原理》，第223页。

③ 此表参考的文献有：A. P. 鲁利亚：《神经心理学原理》；M. S. 加扎尼加：《割裂的人脑》；K. W. 沃尔什：《神经心理学》；T. 布莱克斯利：《创造力与右脑》等。

表二：人类大脑左右半球的特性与功能

名称	左脑半球	右脑半球
特性与功能	语词的 命名能力 概念的 文法结构（线型）的 形式逻辑的 算术的 推理的 智力的 严谨的 进化较晚的	感觉的 知觉能力 图象的 空间结构（场型）的 躯体图式（手势）的 情景的 顿悟的 情绪的 疏落的 古老原始的
障碍性病变	失语症 言语能力递减 自我感觉差、失去自信	失用症 知觉能力递减 （同时可伴生多语、诡辩、空话连篇的症状） 自我感觉好，盲目自信

从这个表中，我们不难看出，右脑半球的特性与功能应当是与人类的艺术活动有着更为密切、更为直接的关系的。

然而，在两脑半球分工被发现后的一个很长时间内，右脑半球却被人们不无贬义地唤作"次半球大脑"、"非优势半球大脑"，认为它只掌管人类的一些"低级"的心理活动机能。对于右脑半球的这种低调子的评价与人们、尤其与科学界的人们对于人类艺术活动能力的评价相一致的。象巴甫洛夫这样非常了不起的生理学家就说过，"艺术家只限于记录原始性的、动物性的感觉材料"，"能够进行思维活动的是那些更为先进的人类分子"。巴甫洛夫这类科学家的偏见，无外乎又是为工业社会的唯物价值观念所左右的。

近年来的情况已经有了明显的改变，象M. S. 加扎尼加就开始确认"两个半脑中的每一个分别具有高级的智慧机能"。一

项有名的实验证实，仅具左脑的人对于临摹一个正方体一筹莫展，而一个仅具右脑的裂脑人则可以不很费力地把它画出来，对于“空间的视觉性的构造能力”来说，右脑是突出的。T·布莱克斯利一反过去那种“优势大脑”与“劣势大脑”的称呼，称它们为“逻辑半球”与“直觉半球”。按照通常的看法，科学活动更多地属于左侧的逻辑半脑，艺术活动更多属于右侧的直觉半脑。

在对文学言语活动进行我们的考察时，我们必将遇到这样一个无可回避的问题：就文学创造活动与音乐、绘画、雕塑等创造活动同属艺术活动来说，文学创造活动也应当是更多地凭仗右脑功能的；但是，文学创造毕竟又与其他艺术活动不同，它毕竟是属于人的言语活动的，而依照“大脑左右半球分工”的基本理论来看，右侧大脑半球却是一个“非言语半球”。象A. P. 鲁利亚就曾说过：“这个半球，尽管它在解剖上与左边的相似，但它与言语活动的组织是没有关系的，它的损伤——有时甚至相当大的——不涉及言语过程。”①

那么，文学创造可能是整个人类艺术创造中的一个例外吗？它的神经心理机制主要地应该是在左侧半脑吗？

我们尚且不愿意这样轻易地认可。探索的道路上也许还有能够使我们侧身而过的洞隙。

K. W. 沃尔什在他的著作中引证 Joyn 和Goldstein 1975年的研究成果说：“在我们评论非优势半球的各别机能的论据之前，必须记住尚没有令人信服的证据说明任何复杂的心理过程是为哪一半球所绝对控制。”②A.P.鲁利亚也注意到：与左脑半球割裂开的右脑，清晰地说出事物的概念是不可能了，然而它

① A. P. 鲁利亚，《神经心理学原理》，第221页。

② 沃尔什，《神经心理学》，第260页，科学出版社1987版。

还可以保留着直接知觉对象的能力和模糊地辨别词义的能力。①这就是说，人的右脑半球在言语活动方面虽然不占据优势，但并不是完全无能的。英国心理学家彼得·罗赛尔的研究成果也在证实着这一点："作为一个种，人类似乎正朝着在两半球之间建立更密切联系的方向发展。在个体进化的水平上似乎也有同样的现象：个体意识的发展会增加两半球之间的联系。"②

后来的研究又有了新的发现，其一是"每一半球语言能力的上限，被试与被试之间是不同的"。右脑言语活动能力相对的强弱也是因人而异的，"一个患者右半球很少甚至没有语言能力"。而"最好的病人显示出甚至能用左手（右脑控制下）把放在桌子上的塑料字母拼成简单的词、如'pie'（馅饼）"。③另一点发现是，左、右半脑的能力是可塑的、可以后天施加影响的。④

如果临床观测这样证实：一位诗人或小说家的左脑完全损伤后，右脑仍然具有相应于一般左脑损伤者较强的言语能力，那么我们就可以得出"文学言语学"期待的一条定理：较之常人，文学家是一些右脑半球具有更高言语活动指数的人，反之，还可以推论出，他们的左脑半球上也一定更多地具备某些右脑功能。假如一般人是同时交错地运用两个半脑工作的，文学家则可能每个半脑都在发挥着一个脑的作用，画家、雕塑家、作曲家的右脑功能当然应该是发挥很好的，但他们的右脑却并不一定具备更多的言语功能，在他们的艺术思维中可以没有过多的左脑功能的介人。数学家、语言学家、分析哲学家当然要求有更精确的言语活动，

① A.P.鲁利亚：《神经心理学原理》，第221页。

② 〔美〕彼得·罗赛尔：《大脑的功能与潜力》，第58页，中国人民大学出版社1988版。

③ M. S. 加扎尼加：《割裂的人脑》。见R. F. 汤普森主编的《生理心理学》第39页，科学出版社1981版。

④ 沃尔什：《神经心理学》，第275页。

但他们的言语活动主要地集中在左脑半球上，而文学家却不是这样，一个杰出的文学家象一位高超绝伦的骑手那样，可以同时跨在两匹奔驰的马上。

可惜，这样的案例我们并没有发现。

但理论上有没有这种可能性呢？

应该说：有的。

目前，有关裂脑人的研究起码还可以给我们这样两点启示：

（一）实验证明，儿童的左、右大脑半球的分工是不很分明的，儿童的右脑半球与成年人不同，它具有相当机动灵活的掌握语言的功能。M. S. 加扎尼加指出："一般说，成人右半球表现的语言范围，决不能与左半球表现的相比，或者就这一点说，也不能与儿童右半球所表现的语言范围相比较。种种神经学的观察表明，直到四岁左右，右半球掌握语言还大约象左半球一样熟练。"①只是到了后来，到了个体的"成熟"阶段，"积极形成这种能力的过程和系统不知何故在右半球被抑制和消除了，而只允许存在于优势的左半球"。②还有一半意思加扎尼加没有说出，那就是孩子们的左脑在开始的阶段上也可能是富有右脑的那些空间感受性的职能的。这就是说，在一个人的儿童时期，左、右大脑半球的功用还是"混沌"不清的，"语词"和"图象"、"言语"和"行动"、"理智"和"情绪"是自然交融着的。儿童的大脑神经活动的这一特点，决定儿童的心理气质都属于"艺术型"的、"诗型"的。反之，艺术家、诗人的心理活动机制应该说是在某种程度或某种意义上保存下了"儿童型"的。在前边"重提言语起源"一节中我们已经谈到了这一点。还有，为什么古代中国和外国的文艺创作理论中都有着"童心论"的说法呢？

①② M. S. 加扎尼加：《割裂的人脑》。

这可能是与现代神经心理学的发现相通着的。

（二）T·布莱克斯利在《创造力与右脑》一文中讲到这样一个观点：人的左、右脑半球的分工在无意识心理状态中很容易打破界限，变得相互之间容易通融起来。他说，在常规的思维活动中，由于左右大脑半球的分工，“言语的”和“视觉的”总是“存在着两种分离的过程”，“有意识的思维不可能同时在两个大脑半球中进行”，“然而在不自主的水平上，思维着的脑半球却有可能利用另一脑半球的资源”，这时，人的“说话能力”“并不要求言语意识去积极活动”。①大脑左、右半球在无意识中自然沟通的这种神经活动状态，无疑是特别有利于文学创作的。文学创作差不多总是“看着写”的，脑海里是活动着的情景，手腕下是喷涌着的文字，所谓“文章本天成，妙手偶得之”，所谓“尽日觅不得，有时还自来”，所谓“凡有著作，特寡思功，须其自来，不以力称”等等，说的都是文学创作在无意识心理中的“自动性”。埃伦茨韦格在《艺术的潜在次序》一文中反复强调“无意识”心态对于创作出“不朽艺术作品”的重要性，我也曾有一篇文章谈到过文学创造活动中这种独特的心境。②看来这些也许都是可以从神经心理学的基本原理中做出解释的。

神经心理学对于大脑功能的这些深入的研究，倒是非常有利于我们对文学言语做出如下判断：文学言语是从感性的、次言语的心理状态中发生、经言语活动有意无意间的整理、组织、转换而创造出新的内心意象的过程，这也就是我们开始提出的，文学创造活动是一个由“语言Ⅰ”经“语言Ⅱ”走向“语言Ⅲ”的运动过程。

---

① 见《国外社会科学》（北京），1987年第10期。

② 参见拙著《创作心理研究》中《论创作心境》一文，黄河文艺出版社1987年第二版。

在这个过程中，传统观念意义上的“语言”（即我们说的语言Ⅱ）的作用曾经是被过分地强调了的，分析语言学家、新批评和结构主义批评的一部分人更是着意地将“语言”弄成了一个“封闭的”、“自足的”、“空洞的”系统。而与此同时，言语活动中“感性的”、“情绪的”、“直觉的”、“无意识的”、“主体性的”心理因素，却在脑生理学、神经心理学研究中受到越来越多的重视。以“语言功能”为主要特征的左脑的“优势”受到了挑战，右脑的地位却一步一步地得到提升，而且右脑的功能已经不再被拘囿在艺术创造和文学创造的领域，科学的研究、发现、发明也在更多地求助于右脑。科学问题的创造性解决也总是要依靠对于感性状态的重新组构，左脑与右脑的协同合作才是人类一切创造力的真正的基础。“开发右脑”，在六十年代以来，几乎成了人们一致的呼声。有趣的是在这种呼声里，几百年来一直显得那么“强横有力”、“高傲冷漠”的科学，开始变得谦逊柔情起来，开始向着审美的、艺术的领域靠拢。也许，这同时也是一种带有时代色彩的人类主体思潮的流动。

日本医科大学的品川嘉也教授在其《右脑教育》一书中，从现代社会的特点对左右大脑半球功能作出了这样的评价：电子计算机高效率的工作所能够替代的恰恰只是左脑半球的工作，即推理、运算、记忆、分析，在电子计算机被推广使用的社会里，以往左脑型的办事人员会显得多余起来，在这样的社会里，企业往往更致力于挑选和收买富有创造活力的右脑型人才。这位教授还认为，左脑型人才适用于社会的正常运转期，而右脑型人才才可能成为变革时代的潮头人物。

这里还有一个问题，如果说一个人在四岁之前，右脑尚且具备有较为全面完善的功能，后来究竟是什么力量“抑制”甚至“消解”了右脑的功能呢？经研究后发现，这个剥夺了右脑发挥

作用的“专制者”竟然是“教育”，是近数百年以来流行于世界各地的教育方式。在这种教育方式下，人们从幼年起在学习中接受的“阅读”、“书写”、“记忆”、“运算”、“推理分析”、“逻辑论证”都是“左脑”型的，学校中几乎所有的考试、考核也都是强迫人们对于左脑能力的单独使用。在古代希腊和先秦时代的中国曾经占据过主导地位的音乐、美术、文学等课程渐渐地变成了一些可有可无的点缀。据说，这种教育模式的目标在于发展人的“智力”和“理性”；现在人们已经领悟到，这种“发展”是以毁弃人的天性和心灵为代价的。

天才的心理学家威廉·詹姆斯很早就告谕我们：我们人类的大脑可能还只开发了一半，而且只是一小半。“与我们应该成为的人相比，我们只苏醒了一半。我们的热情受到打击，我们的蓝图没能展开，我们只运用了我们头脑和身体资源中的极小的一部分。”①现在人们终于认可了这些话。

为了文学艺术的创造我们必须开发自己的右脑，这只是问题的一个方面，而且还不能算是一个最重要的方面；另一方面，我们还要在文学艺术活动中健全人类的大脑活动，丰富人类的心灵，涵泳人类的美好的天性。

① 弗兰克．戈布尔：《第三思潮：马斯洛心理学》，第58页，上海译文出版社1987版。

第七章

诗性的天国

7.1 言语的天地

在语言的天地里，下边，是人类经验积聚的幽深湖水；上边，是人类憧憬编织的苍茫云天；在它的四周，是间阻着已知与未知、有限与无限的森林和雪山。

人就生活在这样一个天地中。

人总是热烈地企盼着超越自己生存的天地，人也总是热烈地企盼着超越自己的语言。

他要超越语言，但他又不得不像一个经验不足的跳水选手那样，忐忑不安地站在日常语言这块厚重陈旧的踏板上。

我们就是站在这块厚重陈旧的踏板上，怀着忐忑不安的心情向着那烟波浩渺的深潭潜去，潜入言语主体那幽晦不明、絪缊浑沦的心灵深处，我们看到了隐态的言语在塞闭中涌流，在无序中碰撞，在沉默中喧哗，在静寂中骚动。为了文学我们渴求从这深潭中导引出一种原生状态的语言，我们把它命名为"裸体语言"；我们就是站在这块厚重陈旧的踏板上，怀着战战兢兢的心情向着那旷远高古的苍穹腾飞，飞上人类言语那日月交辉、星光灿烂的精神上空，我们看到升华了的语言在有序中消泯，在虚无中创生，在瞬息间不朽，在永恒中流变。为了文学，我们又期望着从这变

幻无定的云天中捕捉住一种精神化生的语言，我们把它叫做“场型语言”。在威严板正的语言学家面前，我们不得不审慎地把前者称作“次语言”，把后者称作“超语言”；在认真细心的心理学家面前，我们又愿意顺从地把前者叫作“言语流”，把后者叫作“言语场”。读者可能已经窥视到了我们的纰漏，我们竟然忽略了人类言语活动中那块最显明、最突出、最坚实、最稳固、最实用、最清楚、最科学、最普遍的地段：规范化的、逻辑化的语言，这是人类言语活动的显在地段，它的理想形态是“纯语言”，它的结构模式是“言语链”。大约是“过正”以“矫枉”吧，我们这本书的重点放在了人类言语活动的上下两端，放在了为正统的语言学家所不齿的两端，我们并没有藐视言语活动那段中间地带的意思，我们把它看作人类言语活动的坚实的地面，再看一看我们“上下求索”时写下的这些文字，不就说明我们始终又离不开脚下的这块地面吗？当然，这不是一块孤立的地面，这不是一块封闭的地面，在它的下边和上边有着言语者自己的深层空间和高层空间。

从下边的这个表格中，大致可以见出我们对于文学言语活动的整体性思考。（见表三）

关于这张表格，我们还需要做出这样两点说明：一、在“次语言”、“常语言”、“超语言”之间并不存在一条截然相隔的界线，那只是一种浸润性、渗透性的过渡，我们划下的这些线只是人为的假设，只表示一种模糊的判断。二、这里我们不得不把“言语的天地”画成平面上的表格，其实它不该是平面的，也许它应当象银河系那样是一个螺旋状态的圆环，“次语言”最底层的存在物与“超语言”最上层的生成物是密切相关的，这又有点像太极图中的“阴阳二鱼”，是首尾相连的、是永恒运转的。老子曰：“前后相随”、“高下相倾”；赫拉克利特说：“上坡路和下坡路是同

表三：言语的天地

称谓		言语学内涵	心理学内涵	可操作性	呈现方式	存在形态
语言Ⅲ (超语言)	一片神光 瞬间伊甸园 高峰体验 君形者 象罔	神韵 气韵 氛围 意味 境界 意象 形象	幻想 憧憬 想象 感悟 直觉	↑ 渐 弱	场型语言 (言语场)	(精神的天空) 诗 音乐 哲学 宗教 美术
语言Ⅱ (常语言)	文本篇章 语义系统 句法结构 论证 陈述 闲聊	修辞 逻辑 语法 概念 语词 字符	理解 思维 认知 习惯 注意 记忆 感觉	强	逻辑语言 (言语链)	(现实的地面) 伦理 教育 科学 政治 经济 技术
语言Ⅰ (次语言)	无定形认识 情绪的团块 纯粹的暧昧 寂静的钟声 浑沦的絪缊	内部言语 潜修辞 心境 意向 内觉 情绪 欲望	心绪 意向 情绪 冲动 本能	渐 弱 ↓	裸体语言 (言语流)	(生命的深渊) 巫术 魔法 神话 游戏 劳动 梦幻

一条路”，人性的深渊与诗歌的峰巅原本也是一张纸的这一面和那一面。

我们贸贸然闯入了人类言语的天地，开挖那浑沦的絪缊，探测那神秘的天光，寻求那跳跃着的“裸语言”和闪烁着的“场语言”，这一切难道仅仅只是为了文学、为了诗歌？而文学和诗歌又是为了什么呢？

存在主义的哲学家们反对把语言简单地看作“交际的工具”，而把它提升到人类生命本体的意义上加以观照，这或许是可取

的。“语言是存在的家”，这里说的“语言”，不是语言学家和逻辑学家们认可的那种狭义的语言，而是一种包含了人的整体言语活动全过程的广义的语言；而这里的“存在”，则是人的生命底层的活动，是“烦”，是“畏”，是“良心”，是“决断”，是“生的意识”和“死的意识”，是人的心灵深处的种种活动状态。“语言是存在的家”，等于说“在语言中栖居着真实的人的生命活动和心灵活动”。语言是人类生命活动与心灵活动的巢穴，语言的天地中包笼着人性的沉沦晦蔽和精神的澄明敞亮。而诗则是存在的神思，是由沉沦晦蔽升往澄明敞亮的甬道，也是由浑沦细缊的深渊升入天光四射的峰巅的阶梯。语言、生命、诗原本是三位一体的东西，真正的语言是诗的语言，真正的诗性是人的本性，人类将在语言的虹桥上走进诗意的人生。

7.2 灿烂的感性

维柯说过：诗性即人性。

那么，诗的语言、文学言语就是一座朝向人性完善与完美的“通天塔”。这座塔的塔基深扎在生命元初的古老地层里，而塔的宝顶却依稀辉耀在人类精神的无限的太空中。它的每一块砖石都显现着赤裸的感性，它的每一级台阶都闪烁着精神的灵光。人，就在这座高塔上不懈地攀登着。文学的创化也是人性的创化，生命的历程同时也是艺术的历程。

如何才能疗救科学时代人们“语言的干涸”，如何才能防止信息时代人类生命的枯萎，如何才能给结构主义的“大鱼骨头”灌注进生气，如果说有一掬仙水的话，那也许就是“感性”。前边我们讲“裸体语言”，也正是要恢复文学言语中那发散着躯体温暖和肌肤芬芳的感性。

“美是感性的完善。”

“美只出现在感性的客体之中，内在于感性。”

“审美对象的意义就是感性的组织、感性的统一原则。”

“感性是美的标准的唯一判官。”

“艺术的特点就在于把它的意义全部投入感性之中。”

“审美对象不是别的，只是灿烂的感性。”

感性、感性、感性……当代人为何如此焦急地呼唤着“感性”，总是因为当代人在日常生活中失去了太多的“感性”？科学技术的发明创造固然给人们带来许多生理方面、感官方面的物质享受，但它同时又剥夺去人们心理和精神方面许多丰富细微的体验，而且是那种自然的、发自人的本性的体验。科学技术给人们制造了一个机器的和仪表的世界，机器和仪表尤其是后来又出现的计算机、电脑代替了人的活动和感觉，情况可能变得更糟起来，一个现代人如果只是依靠机器行动，只靠电脑获得感觉，只靠电视丰富自己的感情，他可能就会永远失去自己与自然相亲近的时刻，失去与他人相交往的能力，他可能就永远地失去“自己的”感觉和感情，也就失去了自己作为人的意义。已经有人发出警告：电脑将使一代人的感情冷漠，电视机将造就一代白痴。早在十八世纪末，席勒惊呼的“人性的分裂”，200年来仍在与日俱增。如何疗救这种工业时代的社会病呢？药方似乎还是席勒们曾经使用过的：人的审美活动和艺术活动。稍有不同的是，现代的思想家们更强调人在艺术活动和审美活动中天然的、直觉的、个体密切介入并直接参与的感性活动。象马尔库塞，就是在席勒的美学理想中注入了弗洛伊德思想的因素，从而将席勒的美学中心涵义阐释为“解放在文明中被压抑的感性”，他号召审美活动和艺术活动加紧对“理性专制”的反抗，并着手创造一种与“科学理性”、“技术理性”相对峙的“艺术理性”。他认为，艺术理性是人

的想象、幻想、激情、冲动闪射的光芒，艺术理性该是一种生长在感性之中不脱离感性、与感性血肉同躯的理性。

审美活动和艺术活动必须具备感性的客体对象，必须借助主体的感受、知觉、体验活动，这似乎是一切美学理论和艺术理论中一个不证自明的公理。

但是，这条有关感性的美学法则一接触到语言问题，马上就变成了一团要命的乱麻。

最严厉的、也是最纯粹的语言学家只承认语言是抽象的符号系统，抽象的概念和法则，拒不承认语言的感性内容。作为一种还报，美学、文艺学也就毫不留情地把这种语言学关闭在大门外边。

结构主义批评继承了上述语言学家的衣钵，却又希望它能够解释文学艺术的创造、欣赏活动：这就无可避免地要面对“语言的感性”这一问题。文学作品中强大的艺术感召力迫使结构主义批评家不得不在文学语言中松开了“能指”与“所指”之间机械的对应关系，使一个“语符”面对的不再是一个固定的概念，而是选择和搭配的多种可能。“能指”在同一“所指”中表现出丰富的多元性，这被当作文学语言审美功能的基础。正如巴尔特论述的，诗是词语对于自身枷锁的打破，诗使词语摆脱实用目的的羁绊而闪烁出无限自由的光芒。文学创作中，不断增殖的许多信息被含糊而又精心地组织起来，便是文学语言的产生。

其实，结构主义批评的前辈、俄国形式主义批评就曾强调过语言的可感性。著名的“陌生化”原则就是这样提出来的。诗歌语言的“陌生化”理论要颠覆语言的习惯用法，要创造性地破坏习以为常的言语法则，要瓦解人们对某个语句的“常备不懈”的反应，要创造出一种“升华了的意识”，要重构人们熟知的对于现实的感觉。

一句话：增大语言在文学中的可感性。

他们认为，关键在于句段的"装配"。一个装配得宜的句子就是一个独立的世界。为了实现语言的陌生感，他们建议在"装配"中故意给言语的接受设置困难，比如，选字的冷僻、修辞的奇谲、组句的怪异、谋篇的诡奥，使读者在这重重的言语屏障面前不得不瞪大眼睛、搅动脑汁，这样便增大了感受的时间和感受力度。显然，这只不过是一种"言语策略"。这种策略往往是有效的，在中国的唐代，韩愈、李贺、李商隐都是很会来这一手的。老成的杜甫时而也会试一下，象前边我们举的那个"鹦鹉啄稻粒"的句子，钱钟书先生在其《谈艺录》一书中也曾指出："律诗有对仗，乃撮合语言，配成眷属。愈能使不类为类，愈见诗人心手之妙。"这也含有"陌生化"的意思。叶嘉莹先生评及南宋吴梦窗的"飞红若到西湖底，搅翠澜，总是愁鱼"、"箭径酸风射眼，腻水染花腥"等诗句，对其中"愁鱼"、"酸风"、"花腥"的用法赞不绝口，认为这种背弃传统理性、纯以感性修辞的方法，走的也是"陌生化"的路子，"正大有合于现代化之写作途径"。但是，"陌生化"的韬略并不总是很牢靠，因为文学语言总是要和读者交流、共鸣的，你设置的语言障碍如果太困难了，别人就会绕道而去，不再理睬你的"陌生化"。还是吴梦窗的那些诗句，古人就曾有过不少诸如"用事下语太晦处，人不可晓"的贬词，贬的也并非没有一点道理。

更令人遗憾的是，形式主义的这种理论一方面在力求增大文学语言的可感性，另一方面又声称这种可感性与言语的内涵无关，将言语活动中主体的心理定势、阅读的心境、以及文学交流中的社会文化历史属性全都割舍去了。甚至，文学语言的可感性也不涉及心理意象的存在。这种理论关注的只是"组织"、"形式"和"关系"，这种"可感性"实际上又是"抽象的"、"空

洞的”。貌似高深的“陌生化”，作为一种理论它可能是“高深”的，对于文学的实际来说却是“浮浅的”。如果说这也是一种“感性”的话，这只是一种单薄、贫弱的感性。

与此相反，心理美学家阿恩海姆更强调言语活动中的心理意象。他也认为，语言本身是很少具有“感性”内容的，语言只是一种由声音或符号组成的媒介，“语言只有同另一种知觉媒介即作为思维之主要工具的意象相互作用时，才不至于沦为思想成形之后为它追加的标签或标记。”① 有趣的是当阿恩海姆按照传统的说法给“语言”界定了这样一个保守的定义后，便开始贬抑它，同时大力宣传自己的言语知觉理论。他充满贬义地说，在人的思维活动中，“语言”甚至连工具也算不上，“语言只不过是思维的主要工具（意象）的辅助者”，② 即“工具的工具”。细审之，阿恩海姆在《视觉思维》一书中关于语言一章的论述有不少自相矛盾的地方：他在提出问题时，总是力图将语词和有关这个语词的意象剥离开来，而在具体论述时，又常常把二者混同起来，认为意象也是语词的有机组成部分。一方面，从语言的传统观念出发，他似乎倾向于认可一种“纯粹的语言”，一种不含有感性内容的语言，这种语言的思维是“不能生育的”，它只能“原封不动地恢复某种关系”，而缺乏创造性。另一方面他又在赞美那种不纯的语言，认为只有那些不纯的、含蕴着感性意象的语言，才会“对创造性思维有所帮助”。③ 尽管阿恩海姆在这章书中尖锐地批评了E·卡西尔的符号学理论，但他又不能完全摆脱把语言当作一个封闭的符号体系的思想影响。

“语感”、”言语知觉”、“意象”、“境界”之类的术语是否要永远地被关在语言学研究的大门之外呢？这已是迫切需要回

①②③ 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，第355页，第357页，第341页，光明日报出版社1986版。

答的问题。“心理语言学”、“文学言语学”注定要把它们纳入自己的研究领域。由此看来，鲁道夫·阿恩海姆执着地把“言语知觉”、“心理意象”引到语言研究中来的思想，是非常令人赞赏的。阿恩海姆卓越的心理美学理论导致他对于“感性”的高度推崇，以及他对于人的感觉的全部丰富性的深刻理解。在他看来，感觉，是一切生命主体的本质力量，对于人来说，这种力量又是创造性的源泉，“艺术则是感性活动的最美丽的花朵”，这样的“花朵”是人类生命健全存活的象征。他不允许有人在“语言”这一人类最重要的活动方式中剥夺去感性，所以他在传统语言学的框架里牢牢地插入了“意象”，尤其是“视觉的意象”。只是，他的“语言——意象”理论象一般的美学理论一样，并不是很严密的。我想，这是次要的，因为它毕竟是属于美学的。

杜夫海纳从他的现象学美学的立场出发，更是将感性推崇为人类审美活动的核心和极致，在他看来，感性就是人类心理空间的太阳，它无比地灿烂而且辉煌。“感性的完满证明对象的美”，在美的领域里甚至连“对象的本质也是感性的，因为意义不是那种应该通过思维工作去引出或产生的抽象意义”。①

杜夫海纳为了使他的“感性至上”理论能够满负荷（甚至是超负荷）地向前运转，他又提出了“归纳性感性”（Sensibilitegeneratrice）和“模式”（Schematisme）这样两个概念。“归纳性感性”即感性的统一性组织原则，经过统一组织的和谐有序的感性就具备了一种类似于“共相”的性质，这是一种“能够抽象的感性，感性因此而把握了意义，而拥有了本质。与结构主义不同的是，他认为“这种统一性仍然内在于感性”，它不但不脱离感性，相反地，“它潜入感性、永远回到认识之前的自

① 杜夫海纳：《美学与哲学》，第63页。

发性的条件下，它是归纳性的感性”，①我们不可能在概念中去寻求一种视觉的、审美意义上的真理，生物学不会告诉人们有关梵高的橄榄树的真理，“归纳性感性的主要特点之一，就是成为一种想象的感性。”那么，“模式”呢？杜夫海纳说：“模式恰恰就是感性的组织原则”，“模式就是通过我们身体的某种东西所掌握的东西，是我们与被给定物，如一个立方体、一部楼梯、一只羚羊等等相接触的一种方式”，是一种“场”。②

杜夫海纳说出的这些话与结构主义唱的调门很有些接近了，但又有着本质的不同。第一，他的“组织原则”是“感性的”，第二，他的“模式”是由“主体”甚或是由“个 体”介 入引起的。

显然，杜夫海纳是想调和主观美学与客观美学、心理主义与结构主义之间的对立和冲突，这是他的现象学美学的特点。

杜夫海纳的暧昧态度在“艺术与语言”这道屏障前同样受到质疑：作为主体的、个体的、感性的、高度自由的艺术，它与自在的、普通的、抽象的、规范的、制度化的语言是什么关系呢？

拒绝回答是不行的。正如前边我们已经提起过的，杜夫海纳只有遗憾地说：“有灵感的艺术”，“它不是一种语言，更不是一种元语言”，“艺术没有元语言”，“艺术的语言并不真正是语言”。而在诗歌与文学的领域，杜夫海纳在拒绝承认艺术是语言的同时，又提出了“艺术是言语”，“艺术是话语”的说法。这样他就把“主体性”、“个体性”、“意象性”、“自由性”等“感性”的因素搬运到以语言为媒介的艺术活动中来，语言在文学中、在诗中获得了血肉之躯，诗的语言便因此而成了一棵饱含着人类生命新鲜汁液的长青藤。

---

①② 杜夫海纳：《美学与哲学》，第65页，第66页。

杜夫海纳的理论走了一条迂回曲折的路。

在读了一些玄奥的美学和哲学著作后，我觉得在“艺术与语言”这个繁难问题上，维果茨基早年的一个论断仍然能够成为我们思考的逻辑起点，尽管他的这一理论还有些粗糙简单。

维果茨基并不把语词看作是思维的抽象符号，而是从生命活动的整体意义上把每个语词都看作是一个“活的细胞”，这个“细胞”有它的相对稳定的、划一的、确切的“核”，他把它叫作语词的“客观意义”；同时，在一个语词中还包含有许多流动变化的、浑沦不清的、难以分解的、异常丰富的东西，象是团绕在“核”之外的一个“晕圈”，他把它叫作语词的“主观涵义”。

多年前，我在课堂上讲到“文学语言”一节时，曾经以“狗”这一名词来测试个体语感的差异，当场让三位学生回答我在黑板上刚刚写下“狗”字时各自内心涌起的心理意象和意向。结果是很有趣的。一位同学说，他脑海里立即呈现出一条黑狗，似乎是在乡下插队时房东大爷家的那条黑狗，每到吃饭时端起碗来，它就傻头傻脑地蹲在面前；另一位同学说他的“狗”是花狗，白底黑花，而且是母狗，他说记得很小的时候邻居家曾养过这么一条花狗，它曾在一只石槽里下了窝狗崽，留下了很深的印象；还有一位同学说她的“狗”是“狼狗”，她说她最怕狗，尤其是害怕狼狗……。无独有偶，后来我在福尔索姆的著作里也看到了一段论述“狗”这一语词个体化主观涵义的文字，兹摘录于下：

每个词都象一只包缠得很仔细的盒子，等着人们去打开它——出声或不出声地念它。这时所有的结解开了，包皮脱落了，无数的意义便显露出来。

比方说，我对你说出“狗”这个词。设想的盖子被打开了，你的狗从里头跳了出来。什么样的狗呢？褐色的，或者白色的？有一条白

狗，它就在你们这条街上。拐角那里另外有一条花点的、挺滑稽的狗。还有一种很神气的大狗——灵獒……还有两种北方狗，各不相同——一种是毛茸茸的爱斯基摩莱卡狗……还有一种是非常漂亮的俄国牧羊犬……也许，想象把你带到了那酷热的国度——墨西哥，那里有一种最丑陋的狗，样子象是被剥了皮似的……可是这些狗已习惯于不长毛……在灼热的阳光下这样要轻松些，凉快些……从语言的盒子里不断钻出狗——已经有上百种了。它们品种各异，大小有别，毛色不同，好坏都有。它们边吃边玩，效劳于人，捕捉野兽，帮助作战，照料小孩……狗多极了，房间已容不下，挤满院子。但它们都出自一个小盒——来自"狗"这个词。①

夸张一点说，这样的一个词差不多就是一个小小的星系了，在一颗恒星的周围，繁多的群星构成一团密集而模糊的星云。其实，早在维果茨基之前，威廉·詹姆斯就已经注意到了语言中的这种"晕圈"，他是从意识的不可分割的连续性上进行论述的。他说，有声有形的语言所表示的只不过是人类意识的核心部位，而在语词的边缘和语句的空隙处还充塞着、弥漫着许多说不清的东西，"也许还有一千个模糊的东西"，而这些东西只能去"感觉"它，而无法加以"概念"的。维果茨基同样认为，语词的"主观涵义"是语词在人的意识中产生的全部心理事实的总和，包括主体的"爱好和需要"、"兴趣和动机"、"感觉和知觉"、"表象与记忆"、"意志和情绪"，这是一个"人的意识的小宇宙"，它几乎包笼了这一"生命在它自己的地平线上观照和体验到的一切"，语词只有在获得了感性的"主观涵义"而不是单纯作为"概念"存在的时候，它才能够成为人类个体生命活动中的一个生气勃勃的细胞。不幸的是当这种个性化的主观涵义一旦付诸外部语

① 〔美〕富兰克林·福尔索姆，《语言的故事》，第163—164页，山东大学出版社1985版。

言时，它的生动性与丰富性就要大大地流失；维果茨基指出，个性化主观涵义的丰蕴，正是“内部言语的意义方面的首要的和基本的特点”。①维果茨基的后继者与拓展者列昂节夫还指出，语言的这种个性化的主观涵义在文艺创造中“表现得最为充分”，他还认为“涵义不是由意义产生的，而是由生活产生的”，比如，“认识”到“死亡”的意义与切身“体验”到“死亡”的境遇有着天渊之别。语词的“意义”可以教授，语词的“涵义”却不能，涵义只能培养，只能依靠个人生命的身体力行。②这样，从这些苏联心理学家那里我们又得到一次有力的证明：文学言语的创造与欣赏，都必然是一种个体的生命活动。

从上个世纪末，就不断有人发出哀惋的叹息：科学的进步是以人性的耗损为代价的，理性的开发不幸地在毁弃着心灵，随着在人类感觉世界中每一份知识的增长，都流失去一份人类感觉的生动性。原始初民身心之中那种神秘的体验、强烈的情感、丰富的直觉在工业化和现代化时代的民众身上越来越稀薄、贫弱了。这也表现在人类的言语活动中，美国的文学批评家维姆萨特和布鲁克斯在他们合著的《文学批评简史》一书中指出：

> 随着逻辑与抽象思维的发展，语言逐渐失去了它的情感职责它的，凝聚作用日趋没落，日益走向科学化。这个剥夺过程，使语言只剩下一具无血无肉的骨架子。只在一个领域，语言仍然保留着“生活的丰满性”——艺术表现。③

我们呼唤语言的感性力量，正是为了捍卫人的天性的完整。

---

① 参见〔苏〕A·A·斯米尔诺夫编：《苏联心理科学的发展与现状》，第328页，人民教育出版社1984版。

② 参见〔苏〕阿·尼·列昂节夫，《活动·意识·个性》，第218页，上海译文出版社1980版。

③ 见：〔美〕W·K·维姆萨特、K·布鲁克斯，《文学批评简史》，第31章。

为了人类生命的健全，让文学言语永远闪耀着灿烂的感性吧！人类从亚里士多德时代开始踏上的那条叉道或许已经到了必须矫正的时候了，或许已经在暗暗地开始矫正了。

7.3 打通心灵的囚牢

人本主义心理学家考尔·罗杰斯无限感叹地说："今天，有无以数计的人生活在这种与世隔绝的地牢里，从外面无法看见他们的踪影，只能细心倾听他们从地牢里发出的微弱信息。"① 先前的威廉·詹姆斯说得还要悲观一些：自然界中最大的裂隙，是人和人在心灵间存在的那条鸿沟，时间上的接近和空间上的靠拢或对象上的类似都难以将它们完全弥合。西蒙的小说《弗兰德公路》中就提供了这样一个例证：两个孤苦无援的"情人"在暗夜中偷情：他伏在她身上，她抓住那东西把它引进，放入，吞没，搂住他的脖子，他卖力地冲撞她，希望她知道他是爱她的。女人却猛烈地摇着头，说："不是，不是，不是，不是。"多么令人悲伤的一幕：两个人的肉体虽然亲密地绞结、嵌合在了一起，两个人的心灵却依然隔离着、抗拒着、相互封闭着。

在安徒生的故乡，那位名叫"庙堂"的克尔凯郭尔(Kierk-egoard，丹麦语意为教会庭院）把"孤独的个体"作为自己哲学的研究对象，竟使他成为一代哲学思潮的先驱。在他的著作中，孤独成了人类个体心灵囚室厚重的花岗岩之墙，人们就在这昏暗的囚室中忍受着"恐怖"、"厌烦"、"苦闷"、"忧郁"、"恶心"、"绝望"等等精神刑罚的煎熬。克尔凯郭尔是悲观的，他认为人面对"孤独"是无可选择的，要么是选择其他而失去自

① 罗杰斯：《与人交往》，见林方主编《人的潜能和价值》，第133页，华夏出版社1987版。

我的存在，要么是主动地去选择做一个"孤独的个体"。他自己是中年的时候困死在孤寂中的，他说他的墓碑上只要刻下这几个字："那个孤独者"。

不幸的是，"孤独"并非西方现代哲学家们编造出来的一个炫耀自己高深莫测的字眼，而是确确实实普遍存在着的一种真实心态。不管是地球的西方或是东方，现代生活中日益密集的高楼大厦、人头攒攒的繁华大街、高速往来的汽车飞机、潮水般涌来的各类信息、以及酒楼、茶座、舞厅、宾馆等交际场所的星罗棋布，都没有能够使个体的人有效地摆脱那种内心孤独的境况。

在威尼斯，我曾遇到一位风姿绰约的意大利女教授，那天在奇尼基金会院内的钟楼上，她指给我看，她的家就在城西北的那座"小岛"上，她说的是汉语，我一时没听清楚，将"小岛"听成"教堂"，惹得她一阵大笑。她说："我可不愿住到教堂里！"我们都笑起来，笑得非常愉快，而且爽朗。后来我却听人说到她过得很苦，至今还是独身。有过一位很要好的情人，但不知什么缘故他把自己关在汽车里自杀了，用的是煤气，死得无声无息。她现在一个人住在一幢相当豪华的房子里，窗子外边就是海，面对着星月交辉的海面，她说过她多次想投身进去……。

在北京，我爬了十二层楼梯去看望一位青年朋友，那时他因为生了眼病已休息了一个多月了，而他的爱人正在大洋彼岸攻读社会学的研究生。十二层的高空建筑，他一个人闷在室内，放目望去，全是一片灰蒙蒙的屋顶，顿生两脚悬空之感。他说，真是寂寞，有时真想纵身跳下……

孤独是这样地令人不堪忍受，这使我想起中世纪死囚牢的岩壁上，囚犯们不知用什么东西刻下的文字和图画。

克尔凯郭尔是一个虔诚的宗教信徒，他以孤独自虐，以孤独为最终归宿，他把亚伯拉罕杀子献祭上帝奉为人生的最高境界，

这是一种愚昧的凶残，他有什么权力来杀死另一条生命呢？尽管受害者是他亲生的儿子，或者竟或是他自己。但尽管这样，克尔凯郭尔在他短暂的一生中还是坚持不懈地著书立说，向世人说了那么多的话，莫非他也在挣扎着要走出那孤独的死谷吗？

曾经担任过心理学教授的雅斯贝尔斯是克尔凯郭尔的忠实信徒，他也认为“孤独的个体”是人类生命存在的基本形态，但他折回头来又说：渴望交往又因此而成了人类生命个体的一种强烈的冲动。“人的生存的基本特征就是想在人与人的交往中达到使一切人乃至最辽远的人也都联结起来的那个‘大一’。”① 孤独是交往的依据和动力，交往才能使个体真正成为自己。“对生存意识而言，交往是真正的存在”，这种寓孤独于交往的过程是一个人既保持自己的独立又把自己向现实敞开的矛盾过程，这是一场“爱的斗争”。

心理学家罗杰斯把“交往”看作是沟通心灵地牢摆脱心灵孤独的唯一渠道，他说：“当我能够与人进行真正的交流时，哪怕只是在某一个问题上，我都感到是一种无法言喻的报偿”，“当我在听某人对自己倾诉衷肠时，我好像是在欣赏天堂的音乐”，“当一个人意识到别人已经充分透彻地倾听并理解了自己时，他的双眼就会闪现出泪花。这实际上是快乐的眼泪。他好像在喃喃自语：感谢上帝……”②

罗杰斯把“诉说”和“倾听”看作是心灵交流的重要手段，为此，他完成了许多技术性的实验。“诉说”和“倾听”当然都必须借助于语言，然而，“语言”真的具备沟通人们心灵的功能吗？这始终是一个受到怀疑的问题。

---

① 雅斯贝尔斯：《生存哲学》，第75页，1971年英文版。译文见许崇温主编《存在主义哲学》，第282页，中国社会科学出版社1986版。

② 罗杰斯：《与人交往》。

存在主义的哲学家海德格尔是如此地不信任语言，在他的理论中，人类现代生活中的语言早已经成了一种心灵的蔽障，甚至成了对心灵施使摧残的暴力，语言的这种危机，来自语言的逻辑化、普遍化、彻底工具化，语言的类化，语言的泛滥表现出语言对人的拘限、对人的存在的扼杀。当所有人都重复地说着内涵一致、固定不变的语言时，人就失去了憧憬与幻想，失去了不满和冒险，失去了发展和未来，生命就会陷入干涸和萎顿，这时的"语言"不但不能再成为交流的沟渠，反而会成为人的心灵的桎梏，使人的自我在意识活动领域中完全丧失。

苏联作家阿·托尔斯泰大约是不相信存在主义的哲学的，但是他也曾说过："对于语言，对于每一个渴望获得文化的民族，致命的毒药就是使用语言中那些现成的、用惯了的形容词。一个总是停留在使用惯用的和现成的形容语道路上的人，走的是一条下坡路，他会滑到非常危险的斜坡上去。"① 在中国清代兴盛过二百多年的"八股文"，以及后来泛滥于全中国的"文革体"，都曾使中国人行走在这条"非常危险的斜坡"上。我们从《儒林外史》的周进、范进身上，从鲁迅小说中的孔乙己、陈士成身上，不难看出那种"毒药"般的"语言"对于人的心灵的囚禁和戕害；从当年红卫兵的传单、小报以及"革委会"的文告、致敬电上，我们不难看出那众口一词、千篇一律的语言后边愚昧麻木的心灵，不难看出"语言"在人类个体身上施使的"暴政"。

语言，即使在文学与文学家那里，要想取得和别人的交流也并不是一件容易的事，弄不好，文学家精心构筑起来的文学语句，反而会成为阻隔在心灵之间的壁障。

一篇小说中写一位苦难深重的农村妇女用了这样的语言："岁

① 阿·托尔斯泰，《论文学》，第280页。

月的斧子在她的脸上刻上了一道道皱纹，一道道皱纹又像是一条五线谱，只不过，那上面记录的不是生活的圆舞曲，而是艰辛的咏叹调。”我们很难想象，这“五线谱”、“圆舞曲”、“咏叹调”会将一位农村妇女和一位小说家，或者和任何一位读者沟通起来，我们看到的只是作家“奇巧”、“工致”的文辞，这样的文辞无疑又是横置在心灵与心灵之间的一层厚厚的隔膜、一堵坚固的牢墙。

其实我们也不必过于苛求我们的这位作家，高尔基也有过这样的教训，他说，有时他花费了许多功夫写下来的一段自以为得意的文字，印成书后再看一看，不过是一只裱糊得十分精致的“糖果盒子”。

斯坦倍克在获得诺贝尔奖金之后，给朋友写信时诉说：为了那个在瑞典皇家文学院的那个“该死的讲话”，他至少写了二十遍，他说他尽量把它写得文雅有礼，结果写成了“一堆废话”。后来，他说他豁出去了，只写自己愿意说的话。结果他果然在授奖议式上讲了一通夹杂着土话、粗话、骂人的话的话，这都成了一些很好的话。其中他讲到：“我不应该象一只感恩戴德的老鼠一样，吱吱地抱歉不休，而应该如一只雄狮那样，为自己的职业以及长期以来从事这一职业的伟人和善者发出吼声”；“文学与言语一样源远流长。它是应人们的需求而产生的，除了对这种需求的日益增长外，文学并没有发生什么变化”；“唯有相互冲突的人类之心才值得描写”。①

除了那些蹩脚的作品外，还有一类十分“精明能干”的作家，他们的作品常常乐于为一般读者所接受，受到相当普遍的欢迎，这里面也可能隐藏着心灵的危机。

---

① 《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》第291页，北京大学出版社1987版。

这类作家往往具有很高的写作技巧，又熟知他那个时代读者的心理状况，他知道文学活动是在“作者”与“读者”两极之间进行的，他会把读者的心灵当作一架钢琴，自己则充当琴师，然后用“言语的手指”在键盘上敲击出一连串生动流畅的乐曲来，读者心满意足，作家陶然自乐，大家在作品中“心心相印”，千万颗心合成为同一颗心，交往成功了，作品似乎取得了绝对的成功。

这一切可能全都仅仅是一种假象。

这样的作品或者是对于读者某些日常世俗心理的迎合，或者是对于社会某些实用目的的及时满足，而不是从生命存在的深处生发出来的。作家写出来的只是读者心中已经有了的，也是他自己清楚地知道的，如果说这也是一种“交流”的话，那么这只是一种表浅层次上的交流。在我国当代文坛上，这样的例子太多了。一些作品在获得了一时间的“轰动效应”之后，就不再有任何“效应”，原因就在于它缺乏心灵深处那种无终无极、永生永新的交流。

运用文学语言进行的心灵交流不会这样简单。

但我们也不同意某些结构主义批评家的观点，按照他们的理论来说，文学的交流几乎是不可能的，也是不必要的。他们认定，文学作品是“自在”的，作品就是作品，自成一个完整封闭的系统。巴尔特就曾把文学比作这样一个“窗户”一个紧紧封闭的、缺少透明度的窗户，人们不要期望通过这扇“窗户”看到窗外的什么，“窗户只是窗户”。

这样的说法也未免太绝对了。

不如说，用人类言语构筑起来的文学作品是这样一座“窗户”：窗子的里边和外边分别站立着作家和读者，这个“窗户”并不完全敞开，却具有一定的透明度，人们在渴望透过这座“窗

户”来透视对方时，又同时给这窗户铺染上自己心灵的色彩，人们看到的既有对方心灵的模糊的影象，又有自己心灵的生成物，心灵在语言中进行着极为复杂的换算，却无法完全吻合。正因为无法完全吻合，人们又在追求吻合中生生不息地探求着，通过这样的“窗户”来洞察对方的心灵是困难的，然而也是神秘的、微妙的，更加接近心灵的真实的。

心灵的交流具有一种奇特的二重性，它既是“封闭的”，又是“开放的”，这是因为心灵只有在“封闭”的情况下才有可能成为“个体”的，“私人”的，“深潜的”，因而也是“孤独的”，富有“张力的”。也唯独有了这种“封闭”，交流才不得不以“直觉的”、“联想的”、“想象的”、“幻想的”、“启悟的”方式进行，较之那种直接灌输的、一一对照的、复印式的交流，这样的交流具有更广阔的心理空间，将产生出更为丰富的心理生成物，这样的交流因而也必然是更“开放”的；交流着的两颗心灵之间存在有空间，这样才有天风鼓荡；交流着的两颗心灵之间存在有差异，这样才能互相丰富。这样的交流更适于精神的交流，感情的交流，爱的交流，艺术的交流正是这样的交流，文学的交流也是这样的交流。文学作品既是一个独立自主的世界，又是一个自由广阔的天地，作品在人的心灵的交流中超越了自身的符号系统，生发出新的涵义来。从这个意义上来说，“我们阅读作品，作品也在阅读我们”，“作品在被人们阅读的同时，人们又在创造、丰富着作品”，这也就是说，在真正的文学作品中，语言的确充当了人们心灵交流的使者，而同时语言也在心灵的交流中超越了自身。

如果把精神交流放在时间的、历史的纵轴上加以考察，我们就会更清楚地看到这种语言的超越。伽达默尔说，“一切流传物，艺术以及一切往日的其他精神创造物，法律、宗教、哲学等

等，都是异于其原始意义的，而且是依赖于解释和传导着的精神的，我们称这种精神为希腊人的赫尔莫斯，即信使神。”① 在古希腊神话中，信使神赫尔莫斯是一个精力充沛、行走敏捷、多才多艺、行为不轨的促狭鬼，一个不安份的家伙；在现代解释学中，他却不只是一位传递信息的载体，而且还成了一个不见形迹而又参与创造的“隐身人”。我总是认为，曹雪芹的《红楼梦》经过二百多年许多代人的阅读，它的“本子”已经比曹氏刚出手时厚了许多许多。这也应当归功于“赫尔莫斯”的创造，在文学言语的研究中，我们怎么能够忘了这位隐身的“尊神”呢？

文学语言在交流过程中对于自身的超越也还和文字的出现与印刷术的发明有关。印刷术的发明，使诗人、小说家由吟诵变为书写，“文学家”由直接面对具体特定的听众变为面对间接的虚拟中的读者，而读者“听”到的都是不在现场的作者的言说。于是，眼下的读者与一千年前的作家展开对话，不同国度不同民族的读者在倾听着同一个作家的话语。而且，不同的读者可以对同一个作者的同一篇话语进行不同的编码，即使同一个读者对于他喜爱的同一篇“文学言语”也可以反复地编码。如果我们还考虑到一个作家在写作他的这部作品时他又将从他之前的许多作家的文学言语中倾听并汲取到许多东西，那么人类的文学言语活动早已经变成了人类机体上密集交织在一起的血脉和经络。正是它们在促进着人类个体之间生命的渗透与交流，在维护着人类个体之间精神的沟通与融汇，正是文学的言语给人类个体深埋在岩层之下的那间囚室嘘进一缕缕生命的暖气，透进一缕缕精神的光辉。

---

① 〔联邦德国〕H·G·伽达默尔：《真理与方法》，第243页，辽宁人民出版社1987版。

7.4 语言的狂欢

语言不是宗教，但语言却具有类似宗教的约束力，有时甚至比宗教的戒条和律令还有效力。语言的规则常常就是人的行为的规则，语言的秩序不知不觉地会成为社会的秩序，对语言秩序的违犯便是对社会秩序的违犯，颠三倒四的言语者不就总是被当作精神病人而被关押进“疯人院”吗？语言成了一种严密的社会强制，你不得不处处因循着语言的成规，你不能不模仿着别人已经说过千遍万遍的话语，你不能不依照你的身份说为你规定的那种话语，你是个教授你就要讲出教授的腔调；你是个官员你就要讲出官员的神气；你是个小说家，语言也在强迫你如何写得流畅、生动、形象、有趣，以便人们读起来顺耳又顺心；你要做个情人吗，甚至也已经为你准备下了现成的字眼，诸如“爱你”、“吻你”、“一千次吻你”；新近一些社会贤达编纂的《日常用语大全》中，甚至连未婚女婿如何对未来的丈母娘讲悦耳动听的话，都已经提供了精彩的样板；更有些书还要包教你学会如何幽默，如何开玩笑，如何高效能地“拍马屁”……如果你一一学会了这些，你也就在语言的统治网络中完完全全地失去了你自己。语言的既定性将人们捆扎得结结实实，人们在毫无察觉中成了语言的奴隶。如果说，教规严苛的天主教徒们每年之中还有那么一个恣意纵情、放荡不羁的“狂欢节”，那么言语者的狂欢又在哪里呢？

很小很小的时候，在那遥远的星光灿烂的夏夜，我曾与邻居的孩童们坐在槐树下拍着手、扯着嗓子吼唱一首古怪的儿歌，那歌词依稀还记得：

小鸡小鸡嘎嘎，
小鸡爱吃蛤蟆，
蛤蟆蛤蟆流水儿，
小鸡爱吃鸡腿，
鸡腿鸡腿有毛，
小鸡爱吃仙桃，
仙桃仙桃有胡，
小鸡爱吃牛犊，
牛犊牛犊撒欢儿，
一直撒到天边，
……

这首儿歌的语无伦次、文理不通是显而易见的，但它只是站在成人的立场上来看，当时我们唱得真是尽情尽意、酣畅淋漓，而且至今我仍觉得它是那样的热烈、那样的神秘，我相信，我到死也不会忘记它了。我后来有了自己的孩子，两个可爱的女儿，她们都是在托儿所里长大的，她们也唱过儿唱，她们唱的是她们的老师教给她们的，语法措辞上绝无任何毛病："爸爸妈妈有工作，把我送到托儿所，托儿所里朋友多，唱歌跳舞真快活。"完全合乎句法、合乎逻辑、合乎事理，然而孩子唱得并不快活，因为这不太合乎孩子的心意，尤其是我们的那个大女儿，她愿意呆在奶奶身边，死活不愿去托儿所。当托儿所的老师要求大家齐唱这支歌时，她也还有她的办法，她会把"真快活"唱出颤悠悠的哭音来。你瞧，这种规整的儿歌语言对于歌唱的幼儿来说无疑是一种语言的强迫！

然而，孩子长大成人后就不能再说"小鸡爱吃蛤蟆"、"小鸡爱吃牛犊"了，儿童上了小学、中学，认了字，受到了严格的教育，就只会说"小鸡爱吃虫子、爱吃谷粒"了。"小鸡吃虫

子、吃谷粒”是语言的日常稳定秩序，而“小鸡吃蛤蟆、吃牛犊”则是想象与幻想的领地，对于想象和幻想来说，小鸡什么不能吃呢？孩子变成了成年人，渐渐接受了语言的稳定秩序，同时也渐渐失去了想象和幻想的能力。可叹的是这种宝贵能力的被剥夺，又常常是打着教育的名义。我们的教育教人更多的是守护一种秩序的能力，而不是创造一种新的世界的能力。

创造，就必须打破语言的稳定秩序。创造的先锋和前卫们往往被认作捣乱、胡闹、恶作剧，被当作叛逆分子，这差不多也总是因为他们突破了、踏倒了、拆散了语言的固有的樊篱，包括广义上的、各自专业内的“语言体系”或“符号系统（如“绘画语言”、“音乐语言”、“舞蹈语言”、“雕塑语言”、“电影语言”等）。他们的“颠覆”和“捣乱”常常体现为语言的大狂欢。

“道可道，非常道。名可名，非常名”，“道之为物，惟恍惟惚”，后来被人们奉为经典，我想老子当初言说时何尝不也是一次言语的“颠覆”？

“吾令凤鸟飞腾兮，继之以日夜。飘风屯其相离兮，帅云霓而来御”，亦是后人吟诵的名篇，屈原当初高歌时，何尝不是一次言语的“狂欢”？

还有李白、李贺、李商隐；还有但丁、密尔顿、艾略特。

当郭沫若率先喊出“我是一条天狗！我把月来吞了，我把日来吞了，我把一切的星球来吞了……我飞奔，我狂叫，我燃烧……我剥我的皮，我食我的肉，我吸我的血……我在我神经上飞跑，我在我脊髓上飞跑……我的我要爆了！”一时曾引起多少人的震惊、招来多少人的嘲笑。

当王蒙在十年前一下子抛出他的《夜的眼》、《海的梦》、《春之声》等六篇小说时，“咣地一声，黑夜就到来了。一个昏黄的、方方的大月亮出现在对面墙上”。这“咣地一声”，同时

也引来了许多好心的、老诚的、本份的读者以及同行作家、评论家的惊诧、疑惑、愤怒、颓丧："不要背离读者！""咱们这样的人看起来都费劲，老百姓还买、还看吗？""更重要的是工农兵！"

在王蒙之后，在中国当代文学语言的狂欢节上旋即又踏着跳踉的舞步走来了张承志的"胡涂乱抹"，走来了韩少功的"爸爸爸"，走来了莫言的"透明的红罗卜"，走来了李佩甫的"红蚂蚱、绿蚂蚱"，走来了杨炼的"诺日朗"和廖亦武的"死城"……

中国的文坛于是洋溢着创造的生命。

"九洲生气恃风雷"，也适用于语言的天地。人类的语言是需要不断更新的，语言的积垢如果不及时清理，语言的天地就会变成语言的垃圾场、停尸场，变成积粪如山的"奥吉亚斯的牛圈"。当年恩格斯在《自然辩证法》一书中曾无比欢欣地讴歌过德国的宗教改革家、诗人马丁·路德对于改造德国语言的贡献：

> 路德不但扫清教会这个奥吉亚斯的牛圈，而且也扫清了德国语言这个奥吉亚斯的牛圈，创造了现代德国散文，并且撰作了成为十六世纪《马赛曲》的充满胜利信心的赞美诗的词和曲。①

在本世纪的中国，语言上的"老八股"、"新八股"、"党八股"，以及改头换面的"反右体"、"跃进体"、"文革体"都一层又一层地淤积在当代中国人的心灵之上，当每一个中国人都万口如一地说着相同的语句时，每一个中国人同时也都失去了属于自己的语言。多言而又失语的中国人已经萎缩了，心灵之苗如果不挣扎着破土而出，就将在语言积垢的重压下死去。"狂欢"即对于"压抑"的反抗，狂欢首先也是渲泄，是火山的喷浆，是

① 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第446页。

山泉的湍射。狂欢也是革命的情感动力和精神动力。正是对于语言压迫的反抗，才有了“五四时期”的语言革命和“新时期”的文体革命。这两次相距70年的文学语言革命不但完成了疏通人们心灵航道、赋予人们生命活力的艺术工程，甚至还分别成了时代转换的前奏和标志。

语言的狂欢有时表现为文字的游戏，就象布勒东和他的伙伴玩过的许多花样那样。但是，语言的狂欢就其本质说总是严肃的，并不仅仅是语言的游戏。正如维特根斯坦所说的，“语言游戏”也是“某种生活形式的一部分”。况且，维特根斯坦还认为，要精确地判定什么东西可以被称为“游戏”，什么东西不能称为“游戏”，也是困难的。

语言的狂欢更多的是拿生命冒险，是言语者在人类知识搭筑的高塔的尖端翻扑腾跳，是言语者用头颅去碰撞社会以“习惯”、“常识”、“稳定”、“秩序”、“多数”、“一致”构筑的铜墙铁壁。尼采张扬“酒神精神”，把酒醉后的狂欢看作人对滞重、发霉的人世沼泽的超越，而“神圣的舞蹈”和“圣化的欢笑”便是超越和升腾的主要方式。对于文学来说，语言不再是“步行的”和“冷漠的”，文学语言是充满激情的舞蹈，是腾跳于传统思维方式、传统思想观念之上的自由的舞蹈。对此，尼采是身体力行了的，他的《快乐的智慧》、《偶像的黄昏》、《查拉图士特拉如是说》就是他的哲学、他的诗歌，也是他的“人生之舞蹈”和“人生之欢笑”。当时和后来的正常的人们都说“这个人是疯了！”但在人生的大背景上究竟谁更正常些，也许这并不是最后的结论。

在语言的流通中，不仅没有天主教徒那样的法定的“狂欢节”，而且言语的狂欢者差不多总是要被当作“异教徒”。在宗教的狂欢节上，行为反常的人们还可以带上面具，语言的狂欢者却不能不直面人生，就像赤膊的许褚步入敌阵一样，这就更增加

了他的危险。“危险？危险令人紧张，紧张令人觉到自己生命的力。在危险中漫游，是很好的。”这似乎是鲁迅的话。鲁迅也是一位对于传统语言的造反者，一位迎着飞砂走石、踏着铁蒺藜跳舞的狂欢者。他还说过：“生命的路是进步的，总是沿着无限的精神三角形的斜面向上走，什么都阻止他不得。……生命不怕死，在死的面前笑着、跳着，跨过了死亡的人们向前进。”① 鲁迅的确是一位斗士，在他身上，语言的狂欢就是生命的狂欢。

也许，正象人们总不能天天过节一样，人也不能时时处于言语的狂欢之中，人也需要过正常的日子。但是，人们不能没有语言的狂欢。语言的狂欢注定要展现在语言革命、文学革命、思想革命乃至社会革命的启示阶段。语言的狂欢是生命之力的骚动，是精神之风的浩荡，是人的创造天性的伸张。

遗憾的是，本文在鼓荡“语言的狂欢”时，却不能也不敢使用狂欢的语言，这只能归结为笔者的孱弱与怯懦。

7.5 瞬间伊甸园

传说，人类的始祖原本是在天国中一个果木繁茂、景色优美的园子中过着无忧无虑、悠哉游哉的生活的，后来却被上帝赶出天堂抛掷到苦难无边的人世间。在最初的时候他们原本还有可能通过“希纳的贝伯尔塔”重返天国，只是又被上帝搞乱了彼此间心灵相互沟通的语言，于是“重返天国”的最后的机遇也消失了。天国越来越显得虚无缥渺起来，以至于被科学时代的人们当作笑谈。

人类中一些较为聪明智慧的人决心向“上帝”挑战，他们相

---

① 《鲁迅全集》，第1卷，第434页，人民文学出版社。

信凭自己的"双手"可以在地球上建起一个天国的伊甸园。他们或者"战天斗地"、"移山造海"，或者"纵情声色"、"放浪形骸"，道路不同，目的都是要把天堂实实在在地建在人间。

这个目的都还没有实现，有时甚至使人隐隐感到距离目的反而变得更远了。

在东方，几亿中国农民曾齐声热情讴歌过"共产主义是天堂，人民公社是桥梁"，那座大跃进式的"桥梁"已经断裂。

在西方，六十年代整一代年轻美国人以敲击爵士鼓的疯狂敲击着他们的天堂之门，而"伊甸园之门仍像卡夫卡的城堡一样在远处闪现，无法接　"，而今更是"天国已远鼓声小"了。

尽管这样，还应当承认，人们已经取得了很大的成效，人们从现代科技文明中得到的物质和感官方面的享受已经远远超过了《圣经》或《佛经》中对于天国的期待。遗憾的是比起自己的"先民"来，现代人并没有生出更多的"幸福感"。从另一方面讲，甚至连他们人世的家园"地球"，在获得那部分享受的同时也已经被弄得千疮百孔、乌烟瘴气、危机四伏、朝不虑夕了。

于是，人们开始醒悟到，天堂也许并不在世界的哪个地方，并不在自己的身体之外；天堂也许就在人的生命存在过程中，在人的心灵体验活动中，伊甸园里的美好境界只不过是人们自我体验到的一种生存状态，人的某种内在价值的实现将使人超然步入天堂。

人本主义心理学的创始人马斯洛在六十年代宣称他已经寻到了这块精神的伊甸园，他把它叫作"高峰体验"（Peak experiences），他把这种心灵体验比作"去拜访个人意义上的天堂"。①马斯洛几乎把人间所有美好的形容词语都用到了对"高

① 〔美〕A·H·马斯洛，《存在心理学探索》，第93页，云南人民出版社1987版。

峰体验”的描述上，他说，人在“高峰体验”中总是显得“更聪明”、“更敏感”、“更天真”、“更笃实”、“更坦诚”、“更真挚”、“更朴素”、“更自然”、“更自由”、“更纯洁”、“更宁静”、“更优美”、“更崇高”、“更愉悦”、“更安详”、“更勇敢”、“更纯粹”、“更独特”、“更完善”、“更和谐”……人们在此时恍如陶醉于音乐、销魂于爱河、献身于宗教、沉浸于创造、融浑于自然，天国之门訇然大开，你成了一个“超纯”的人，你自己仿佛就像上帝一样，却又怀抱着一颗赤子般的心。

总之，“高峰体验”就是人的生命的一种最佳状态，人在高峰体验中终于回到了他的伊甸园。马斯洛还解释说，这种生命状态的特点是人成了单整的，他的各个方面都自动地协调起来，成为一个独特的个体；人又成了自然的，他和自然宇宙神秘地接为一体，与宇宙自然息息相通，又回到一种浑沌未分、未经理性污染的初始状态中去。审美的极致，也是一种高峰体验，中国古代美学借助于佛教术语把这种极致称作“化境”，这是一种主体与对象相互交融，主观与客观完全失去关碍、失去差别的境界，人在这种时刻总是能体验到超出一切的和谐和愉悦，一种飘飘欲仙的感觉。

看来，马斯洛人本主义心理学中讲的“伊甸园”与《圣经》中讲的人类始初生活过的“伊甸园”显然是同一个“伊甸园”。不同的是，神话中的伊甸园可能是人类祖先实际经历过的那段鸿蒙未分、天人合一的童年生活，心理学中的伊甸园则只是现代人生命中残留的那种如梦如幻、如云如烟的内心体验。马斯洛有时把它叫做“健康的儿童性，”“第二次天真”。保留下人的生命中这一最初纯真的体验，守护着人类漂泊长途中的这块古老的精神家园，不只被马斯洛，而且也被中外的许多哲人看作是人类幸

福的唯一源泉。

正如人类的童年时代的“伊甸园”被维柯、卢梭、列维一布留尔看作是一个富有诗意的、富有诗性智慧的“艺术之园”一样，现代人精神中的“伊甸园”也被马斯洛看作是一个诗一般的“艺术之园”。他说，在高峰体验的时刻，表达和交流通常倾向于成为“诗一般的、神秘的和狂喜的”，这时人成了“真正的人”，因而可以变得“更像诗人、艺术家、音乐家和先知”。①

进一步探索下去，我们将重新遭遇那一令人困惑的老问题：这种现代人类生命赖以栖居的“伊甸园”和人类语言有什么关系呢？

马斯洛的回答很有些模糊不清，但却是富有启发性的。

首先，马斯洛赞同弗洛伊德的一个说法，认为在人类的心理活动中，“语言只是二级过程”，而不是“原初过程”。“原初过程”是无意识的或下意识的；“二级过程”是一个运用逻辑、概念、运算、推理、抽象、分类、比较、编码的有意识的认识过程。包括“高峰体验”在内的“许多体验”，在“最终分析上是不能用语言表达的，而且可能被投入根本没有语言的状态”，“努力把这种东西翻译成词就改变了它，使它成了某种非它的其他东西，成了某种像它的其他东西，成了某种类似它然而与它本身不同的东西”。② 在这些论述中，马斯洛显然是把言语词句看作高峰体验的障蔽的。

然而，马斯洛又留下了很大的余地，他说，言语不能够进入生命无意识状态的这个不足，“在诗人的语言和狂人的语言上，可能在一定程度上被矫正了”。他甚至还说：“高峰体验是偶然发生的，但伟大的产品则是这个人创造的”。在艺术创造中，“原

---

①② 马斯洛，《存在心理学探索》，第101页，第81页。

初过程”是创造力的底蕴，只有敞开了这一底蕴，“高峰体验”才会到来，从这个意义上可以说“诗歌就是在我们语言的纱幔后面的原始词语（原始意象等）的遥远的回声”，但最终创造出艺术作品，还必须有“二级过程”的继之而来。这两种能力的差异，“类似于突击队员和后方军事警察之间的差异，类似于拓荒者与移居者之间的差异”。一是突破防线，一是维持秩序；一是开疆破土，一是持续建设。伟大艺术作品的出现正是依靠了这两种能力的“良好融合”、“良好交替”，而能够把这两种能力交接融汇在一起的能力，马斯洛把它称作“整合创造力”，这应当是比那种“原初创造力”更高一级的能力。

谈到这里，我们欣慰地发现，马斯洛在阐述他的论题时不知不觉地也运用了“三分法”：“原初过程”、“二级过程”、“整合过程”。他也和他的许多欧美同胞一样，认为从严格的意义上来说只有中间地段的“二级过程”中才有“语言”形态的出现。在我们看来，这只是一种现代社会中的“常态语言”，在这个语言层次下边应当有“次语言”的存在，在其上边则应当有“超语言”的生成。它们显然是分别存在于马斯洛所说的“原初过程”与“整合过程”之中的。在我们看来，“次语言”、“常语言”、“超语言”，是人类言语活动的一个完整的过程，一个有机的整体，三者是不可机械地割裂的，起码在真正的文学创造中是如此的。

在文学创作中，人的心理潜力经“原初过程”、“二级过程”、“整合过程”的完美实现、亦即“神韵的超然高举”，亦即“格式塔质”的瞬间生成，亦即英伽登“第五层次”的显现，海德格尔的“澄明之境”的复出，王国维的“境界”的降临，亦即“禅定”超越知性对“圆真”的皈依，亦即王夫之形容的“一片心理就空明中纵横熳烂，这也就是那种精神中的“伊甸园”在

现代人的内宇宙中敞开自己的大门，感谢善于写实的巴尔扎克在长篇小说《幻灭》中给我们记述了一次文学鉴赏中的“高峰体验”：

> 吕西安念了那首悲壮的《盲人》和几首挽歌，读到“要是他们不算幸福，世界上哪儿还有幸福？”不由得捧着书亲吻。两个朋友哭了，因为他们都有一股如醉如狂的爱情。葡萄藤的枝条忽然显得五色缤纷；破旧、开裂、凹凸不平、到处是难看的隙缝的墙壁，好像被仙女布满了廊柱的沟槽、方形的图案、无数的建筑物上的装饰。神奇的幻想在阴暗的小院里洒下许多鲜花和宝石。……诗歌抖开它星光闪闪的长袍，富丽堂皇的衣襟盖住了工场……两个朋友到五点钟还不知饥渴，只觉得生命像一个金色的梦，世界的珍宝都在他们脚下。他们象生活波动的人一样，受着希望指点，瞥见一角青天，听到一个迷人的声音叫着：“向前吧，往上飞吧，你们可以在那金色的、银色的、蔚蓝的太空中躲避苦难。”①

那“金色的、银色的、蔚蓝的太空”不就是英伽登的天空，不就是海德格尔的澄明之境，不就是王夫之的空明熠烂，不就是我们要寻求的精神的伊甸园吗？

美学家莱斯利·菲德勒说：诗是追索诗人灵魂的向导，是诗人灵魂的自由活动，诗是诗人对于人性的再度肯定。诗人在诗中解放了人的潜意识，人类的神话在诗歌的深蕴内涵中被重新唤醒。虽然，“我们不可能回到原始时期的伊甸园中，但可以从梦与想象中重返天堂”。②

在这里，人类对于语言的超越已经成了人类对自身现实处境的超越。

---

① 〔法〕巴尔扎克：《幻灭》，第24页，人民文学出版社1978版。
② 转引自W·K·维姆萨特等人著：《文学批评简史》第31章。

遗憾的这只是一种心理上的超越，一种瞬间的超越，一种梦幻中的登临天堂，社会功利心十分强烈的马斯洛也意识到了这种遗憾，意识到了"高峰体验"的短暂性和或然性。他说"如果高峰体验可以比作去拜访个人意义上的天堂的话，那么，从那以后人总要重返地球"，他还在自己的书中征引了柯勒律治的诗句说："如果一个人在梦中能进入天堂，并得到赠给他的一朵花作为他的灵魂确实到过那里的象征，如果当他被唤醒时，发现花仍在他的手里——唉！下一步怎么办呢？"①

马斯洛满心希望这种"高峰体验"能收到良好的后效应，甚至他还做出了这样的期待：它能够或多或少地转变一个人对于世界或对于世界的某些方面的看法，它能够有助于解放一个人的创造力、自发性、表现性，它能够向人们证实充满烦恼和痛苦的人生还是值得的……

那瞬间的伊甸园即使是一场梦幻，它也仍然不会是没有价值、没有意义的。人生不能没有梦幻，不能没有对于美好之梦的憧憬，诗歌中的存在从来不都是被诗人们呼唤着的实在吗？通用的日常语言多半已生气耗尽，诗人正是要用自己的心灵去重铸那金子一般纯真的语言，这种诗的言语只有从宇宙的暗夜与人性的深渊中才能显现出它那奇妙的光晕。

① 马斯洛：《存在心理学探索》，第93页。

第八章

汉语言，诗语言

8.1 那辉煌的银杏树

河南省登封县境内的少林古刹中，有两棵粗可数围、高入云天的银杏树，据说已有千年以上的树龄，但至今仍身躯遒健、叶茂果丰。尤其到了秋天，那深灰色的铁铸般凝重的枝干撑起一树如黄金般灿烂的浓密叶片，显得无比辉煌壮观。当夕阳西下、山林静寂、暮霭降临时，我凝望着这两株金刚般、天神般的银杏树，久久惊异于造化在生命界创下的奇迹。我还没有见过如此高大伟岸而又绚丽优美的树木。

我的家乡古城开封的大相国寺内有一尊宏伟的“千手千眼观世音”的塑像，据说是由独棵银杏树雕刻而成的，这更增加了我对这种树的敬意。查一下《不列颠百科全书》，“银杏”条下有这样一些记载：“裸子植物银杏目Ginkgcales唯一的现存种”，“该目始于古生代二叠纪”，“原产中国，被称为活化石”。

“化石”，然而却能“活”得如此灿烂辉煌，于是我自然地由这唯一存活下来的古老树种，想到了中国的汉语言文字。

中国汉字的历史究竟有多久？至今尚未找到最后的上限。且不说“伏牺画八卦造书契”、“仓颉察鸟兽之迹作文字”的神话

传说，且不说“上古结绳而治”、“古者刻竹木以记数”的蛛丝马迹，根据近年来考古学家、文字学家的研究成果，如果把西安半坡村出土的仰韶文化的陶器上刻画的符号看作最初的文字，那么汉字的历史已经6000多年了。中国的“象形文字”与美索不达米亚的古苏莫尔“楔形文字”、与古埃及的“图画文字”都属于古老的表意文字，然而这一类型的语言文字早在纪元开初就已经全都泯灭了，唯独中国的“象形文字”还存活着，而且至今还在十亿以上的人口中被相当密集地运用着，它已经活了6000多岁，活得就像那秋天的银杏树一样，辉煌而灿烂！

关于银杏树，《不列颠百科全书》中还记载说：“木材色浅、质地疏软，经济价值不大”，“均用作风景树”，中国的辞书中略有疑义，曰“木材致密，可供雕刻用”。“疏软”也罢，“致密”也罢，“经济价值”不大似已定论，这在以生产力、以经济效益为价值观念之核心的工业社会结构里，似乎已注定要受到贬抑，而“风景”与“雕刻”之类只能划归文学与艺术的领域，已属二流三流，在“木材”的家族里，“银杏”的座次并不靠前。

中国的汉文字语言引起世界人们的议论却要比银杏树多得多。比如，仅就“古老”这一点就可以得出不同的结论，“古老的”可以是幼稚的、低劣的，“牛车”是古老的，当然比不上“奔驰牌小轿车”的发达与进步，所以有人便因了汉语言的古老反说它是一种不成熟的“婴儿语言”，“古老的”也可以是经验的、世故的。比如文史馆的老爷子总比托儿所的娃娃老辣干练，于是又有人因了汉语言的古老说它是一种久经“琢磨炼制”的语言，是“世界上最成熟的语言”。对此，“汉语言”很有些“我行我素”，除了简化过几批过于难写的汉字、竖写改成横写、小学一二年级时读读拼音字母外，汉语言仍然是汉语言，仍然象深秋夕阳中的银杏树一样屹立着、闪耀着、喧哗着。

8.2 语言与传统

"语言是储存传统的水库。"

这是海德格尔的追随者伽答默尔在《人与语言》一文中讲下的话。"传统"又是什么呢？在阐释学一派的哲学家那里，"传统"不是柜子里书页发黄的典籍，不是石碑上铭刻的万古不变的教条，不是遗落在往昔途路上的历史痕迹，也不是先圣先哲、列祖列宗显赫于世的牌位，"传统"主要储在于人类的语言中，存在于人类对于语言（口头或书面）的绵延不绝的理解中，存在于言语者对于语言的操作实践中。"理解"并不是对于历史文献"原意"的臣服或皈依，现代阐释学已经周严地论证了回溯原意是不可能的，真正的理解只能是生命个体的积极投入。语言中储存的传统不再是埃及法老的木乃伊或中国汉墓中金镂玉衣妆裹的残骸，而是寓有当代人生命活动的流水。传统本该是人的永不停驻的生命之流，之所以会有"陈旧的传统"，总是因为生命本身停止了新陈代谢的运动。

反传统的思想，彻底的反传统思想，其理论前提是把"传统"看作一种静止的、固定的、客观的、异己的东西，这仍然是一种机械论的主张。这一类反传统的斗士把传统看作一具僵尸，认为它早已死亡，要永远地埋藏掉它。在中国近年来的改革中，屡屡有人因愤慨于中国的积弊和时弊而迁怒于中国的文化传统，迁怒于作为中国传统文化象征的"黄河"、"长城"、"龙"、"凤"、"孔夫子"，一再提出"全盘西化"、"换血"、"再造中国人"的主张。他们大笔如椽、横空排硬语，很写了一些踔厉风发、沉博绝丽的文章，但明眼人不难看出，就在他们这些反传统的大文章力透纸背处，分明又显现了"天将降大任于斯

人"、"国家兴亡、匹夫有责"、"武死战、文死谏"的中国人的传统。

很可能是"语言"给反传统的斗士们开了玩笑。

从文化人类学的意义上看，语言并不是一个完全客观的符号系统，语言是人类的生命意识之流，是从古到今的人类意识之流，人在语言中接受、选择传统，人在对传统的理解、阐释中显现自身，传统通过语言进入人的血脉肺腑化为现实的人生。传统不全是过去，它也是现在；传统不全是异己的，它同时也是你自己。语言就是"传统"之河，就是"历史"之舟，一个民族如若不能彻底捐弃自己本民族的语言，也就不可能完全清除自己的传统。

从心理学的意义上看，语言是人类社会性遗传的主要渠道。苏联的教育心理学家乌申斯基说："人类一代一代地把深刻的内心活动的结果，各种历史事件、信仰、观念，已成陈迹的悲哀与欢乐，都收入祖国语言的宝库中，——简言之，精心地把自己精神生活的全部痕迹都保存在民族语言中，语言是一条最生动、最丰富和最高尚、最牢固的纽带，它把古往今来世世代代的人民连接成一个伟大的、历史的活生生的整体。"①伽答默尔在《文化和词》一文中也说过：动物，比如猫和狗，是从它们自己发出的体气，或撒下的便溺中辨认自己的来路的，而人却是通过语言来辨认自己的来路，不但是个人的，还有民族的，还有整个类属的，"词就是人类世界和命运之可能形式的最高阶段，它的最后结局就是死亡，而它的希望则是上帝"。②伽答默尔之所以如此看重"词"，这仍然是因为他从海德格尔那里继承下来了"语言就是人的生命活动"的主体论观点。在他看来，"语言是传统

① 转引自，高尔斯基：《思维与语言》，第65页，三联书店。
② 伽答默尔：《赞美理论》，第14页，上海三联书店1988版。

的水库"，而"词"作为这个水库中的一滴水珠，也是凝聚着人的整体性、本质性的存在的。

越是古老的语言，大约就越是这样。比如，中国人把"禹"看作自己民族的光荣的祖先，看作是自己民族的神圣的象征，据姜亮夫先生考证：

> 禹字从"虫"从"九"，"九"即后来"虬"的本字。"九"者象龙屈之纠绕，夏人以龙虬为宗神，置之以为主，故禹一生之绩，莫不与龙与九有关：凿龙门，青龙生于郊，黄龙负舟，神龙为御，父有化龙之传，祖有句龙之名，尊灌用龙勺、簨簴以龙饰；洪水既治，即宅九州，封崇九山，决汩九州，陂障九泽，丰殖九谷，汩越九原，宅居九隩，涵九浍，杀九首，命九牧，作九鼎，和九功，叙九叙，亲九族，询九德之政、戴九天，为九代之舞，娶九尾白狐，天锡九畴，帝告九术，以九等定赋则，以九洛期上皇，东教九夷，飞升九疑，启九道等等。①

姜亮夫先生在罗列上述"禹"字的源流之后说："诸此传说，巧历难尽，虽多后世附会之说，实含先史流传之影"。由此我们可以看到，在一个语词中能含蕴多么丰富的文化传统。伽答默尔还曾说过："神话的词"是人对自身的确证，"疑问的词"是人对自身的超越。非常凑巧，这又可以从屈原的《九歌》与《天问》中得到旁证。《九歌》中的"湘君"、"湘夫人"、"山鬼"、"河伯"、"国殇"，写的是神或鬼的生活与意志，写的不是人自己的欲望、需求、情绪、意念；《天问》中对于天地宇宙、自然社会、往古未来的疑问，则充分体现了人对自身以外的空间、对生

① 参见：姜亮夫《楚辞学论文集》，第276页，上海古籍出版社1984版。

命以外的时间的渴慕与憧憬。“天问”显示了人对未知世界的向往，人对自我超越的追求，同时也就确立了人在世界上的位置。

一个中国人，就象他永远摆脱不了“大禹”和“屈原”的传说一样，也永远摆脱不了“大禹”和“屈原”的语言。当然，他不只是静静地守护着传统的语言，他完全有可能而且应该在语言中开拓新的时代视野、新的生活空间，这时，语言就不仅仅是传统的留驻地，也成了超越传统的跳板。J·R·帕默尔曾说：“汉字是中国文化的脊梁”，“如果中国人屈从西方国家的再三要求，引进一种字母文字，究其量不过为小学生（和欧洲人）省出一两年学习时间。但是为了这点微小的收获，中国人就会失掉他们对持续了四千年的丰富的文化典籍的继承权”。他还引用一位瑞典汉学家的话说：“中国不废除自己的特殊文字而采用我们的拼音文字，并非出于任何愚蠢的或顽固的保守性……中国人抛弃汉字之日，就是他们放弃自己的文化基础之时。”①

其实，中国人对自己的语言文字的态度和意见也很不一致。一部分人把它当作国粹中的至宝，动也不准一动的，“五四”时代废除文言提倡白话（虽然白话仍是汉话，只是多少吸取了一点欧化的语法），一些人激烈反对，几乎要以性命相拼。后来改革派终于占了上风，连汉语拼音也推展开来。接着便有人得寸进尺，进一步提出“彻底改造汉语言”，乃至“废除汉语言”的主张来。前两年，远在大洋彼岸的一小群关切中国社会现代化进程的炎黄子孙曾著文痛陈中国文字语言的弊端，力劝中国当代领导人加速推行汉语的拼音化，不然“现代化”就会落空。遥望二十一世纪，他们深感不取缔汉文字就对不起后来人。

他们的主要观点是：“汉字对人的大脑来说，是一种很不合

---

① J·R·帕默尔，《语言学概论》，第99页，商务印书馆1983版。

理、难学、难用的语文工具”，“汉字由于符号太多，难于输入计算机”，“汉字不适合现代社会”，“未来的经济大国必然是在信息处理、人工智能机器的发展、生产和使用方面处于领先地位的国家”，“汉字已陷入难以克服的符号转换困难”。①

细察这些人的意见，他们是坚信人类中最好的国家是“经济大国”，坚信未来的人类社会是信息社会，而这样的国家和社会将由“人工智能机器”主宰，而“人工智能机器”的发展、生产和使用则依赖于“符号的编码与输入”的，因此中国要想现代化就必须首先使自己的语言文字适应于电子计算机的要求不可。

尽管我们不想同意下一个世纪人类社会生活将必定走进他们勾画的这一蓝图，我们从他们的这一蓝图中来看他们对于中国文字改革的意见，仍然感到是合乎逻辑的，是顺理成章的，我们本来是不拟提出不同的意见的。

但是，在这篇“意见书”也同时谈到了文学艺术。其中谈到：由于中国语言文字中“符号系统的缺陷”，使得中国人在“需要使用符号系统进行创作的文学和音乐”等领域中“贡献就比较有限”，甚至长期陷于停滞或出现倒退。其中还谈到：“汉字是中国文化的一种载体，不是其灵魂”，“优美的文化可以通过不同的语文工具表达出来，《红楼梦》的英译本并没有失去它的艺术价值。”文章的结尾还呼吁：“我们希望文艺工作者加强为语文现代化服务，创作更多描述未来信息社会美好前景的文艺作品。”这三点在我们看来都是可以商榷的。中国的音乐和诗歌的成就，尤其是诗歌的成就，恐怕并不一定比使用拼音文字的欧洲民族逊色吧？《红楼梦》翻译成英文，我们不曾读过，只知道京剧《打渔杀家》被英语译为《愤怒的复仇》，其固有的风韵差不多

① 美洲中国文字改革促进会的意见书，《中国文字现代化的迫切性》，《文字改革》1985年第5期。

是全完了的。当然，莎士比亚的诗剧译成了汉语，其艺术魅力也大大地削减了，这不是因为别的，而是因为这些作品在艺术上的品位都太高了，而这种艺术的品位又和作为媒介的语言是血肉相连的，翻译主要是意义的传输，翻译中必将失去那些被称作“天使的尘埃”的东西，即由某种语言整合创生出来的那种特质。至于歌颂“未来信息社会美好前景”的文学作品，即使在已经进入了信息社会的美国和日本似乎也不多见，见到的多是对信息社会带来的种种弊病进行批判的文学作品。

8.3 汉语言的诗性资质

无庸讳言，以往的语言学研究中，不管是外国的学者或中国的学者，在研究汉语言时标定的参照系都是西方的语言观念。这种语言观念总是指示人们：人类语言中存在着这样两种语言，一是重在表现的情感语言，一是重在认知的科学语言，情感语言更多地凭仗言语个体的情绪、想象、直觉、心理意象，被视为“低级语言”，科学语言更多地借助言语自身的关系、结构、法则、逻辑，被看作“高级语言”。“低级语言”是一种较为古老的语言，它可能是落后的，但又是纯朴的，是一种尚未被异化的语言，是一种更接近人的心灵的语言，一种诗的语言。如果按照这个逻辑推演下去，就会得出这样的结论：“汉语言——古老语言——直观的、情感的、图像的语言——低级语言——诗语言”。“诗语言”反成了“低级语言”，这大约是人们始料不及的。所谓“高低贵贱”，关键恐怕还在于人们的价值取向不同，人类自进入工业社会以来，“感情”的价值已经在一贬再贬，而“科技”的价值却直上云天，这自然也波及到人的言语价值观。在中国当前已经开始十年的改革大潮中，生产力、经济效益成了衡量

一切是非的纲和线，科学技术、物质财富成了国民一致的奋斗目标，艺术在贬值，文化在滑坡，精神在沉沦，诗人们几乎要饿肚皮，汉语言的地位自然也岌岌可危，上述“美洲中国文字改革促进会”的先生们的“共同意见”，该也是代表了国内语言学界诸多同仁们的“共同意见”的。

这里，我们还是坚持希望从另一个方面，从文学艺术的角度、从诗的角度来观照一下汉文字和汉语言。

（一）汉字是一种表意性的象形文字，从汉字生成的最早形态来看，不管是“象形”、“形声”、“指事”、“会意”，其中都包含了外指的“物相”和内指的“意向”两个因素。索绪尔讲的“能指”与“所指”的关系完全是随意的，比如，“tree”可以与自然界的那棵生长着的乔木没有任何必然的联系，而汉字中的“树”就不能下如此绝对的断语了，起码在字形上，汉语的“树”字仍和自然界的那一被称作“树”的物相有一定连系的。正如杨树达先生指出的，在中国，“原始之字形，其於义，必相密合”。即使许慎在《说文解字》中解释不了的难题，待到更为原始的甲骨文字的发现，亦得迎刃而解。比如，“丞”字，许慎解为“翊也，从廾，从卩，从山”，不知所云；而甲文作“𡿧”，其形为二手援一人出陷阱也，意为“拯救”，形与义实乃密合也。[①] 中国古代绘画理论中的“外师造化，内得心源”，其实也是适用于解释汉文字的构成的，从汉文字发生学的意义上讲，一个汉字就是一个“感于外而发于内”的心理意象，一种客体与主体的交接浑融物，一种经过概括化、模式化了的“共相”，这种构成体现了主体对于客体的感觉、体验、选择，颇具有“现象学”的意味，也颇具有审美的意味、诗的意味。著名作家李準，

---

① 《杨树达文集》之九，第10页，上海古籍出版社1988版。

是我的河南同乡，他曾经运用我们的汉语言写下了一部又一部感人肺腑的小说。对于中国的方块汉字他是如此一往情深，“我看到方块字，象形字，就感到一种美人的美，鲜明，舒服。‘水性杨花，蒲柳芦苇’，一看见这几个字，就会激动起来。”结构主义符号学的一条戒律：“语言符号本身是不能加以讨论的”，这对于汉语言的文字来说是不适用的，讨论语言符号本身的构成在汉语学中恰恰是一门大学问。如现代汉字中做“头颅”讲的“首”字，在最初的甲骨文中就是一个人头形[illegible]（乙3401），由此又经[illegible]（井尻簋）、[illegible]、[illegible]（吴方彝）、[illegible]（旬邑权）、[illegible]、一步步演化而来的。“首”字本像人头，后来造字的人仅用一层头皮和几根头发代表头颅，用一只眼睛代表面部，再晚一些，头皮渐渐拉平了，眼睛渐渐竖直了，便成了现在这个样子，而“黑”字是一个表示颜色性质的相当抽象的字眼，在汉字中是从[illegible]、[illegible]、[illegible]演化而来的，黑字的构成是“炎”字上边加“⊕”，“⊕”代表烟囱里的点点煤烟，以此表示黑的颜色，这样的例子在汉字中能举出很多。汉字在发展过程中衍至秦汉的小篆，其“图画性”已渐为“符号性”所取代，但它仍然是一种“象征性的符号”，仍然保留有若干“图画”的痕迹。“首”和“黑”这两个字目前也还在使用着，和古时的意思相比没有很大变化，细心的人仍不难从中看出字面中的“物相”和“心向”，看出心和物的交融，这也正是“诗的细胞”，其他，诸如“牛”、“羊”、“马”、“果”、“羽”、“爪”、“回”、“雨”、“叉”等等，即使从现在的字体上也仍然可以品评出某些“意象”或“意味”来。目前我们又时常可以看到，在中国、在日本，某些号称“现代派”的书法艺术又在努力加强汉字的这种图画性或意象性。只是我们现在推行的小学语文识字教育中谁也不去花费这个气力去追根求源了，小学生只知道“首”是“shou”；“黑”是“hei”，

这固然省了许多事，但也流失了许多感性的东西，从科学的角度讲占了便宜，从心灵的意义上和诗歌的意义上讲也许是吃了亏的。我的同事、古文字学家齐冲天先生日前告诉我说：由于历代文化心理的积淀，汉字中的这种“诗性”的品格在写作和阅读中往往从潜意识的深层弥漫开来，在不知不觉中给人以诗的含蓄、韵的浑融、气的絪缊。比如“暮色苍茫”，与“晚色苍茫”一字之差，韵味大不相同，究其原因，还是和“暮”字的形义、渊源有关。“暮”的原字即“莫”，而“莫”的初始写法则为“茻”，即日落草莽之中。只说“暮色”便已现出雄浑苍茫之象。

（二）由于汉字是形象性的文字，其中含有物相的基因，主要作用于的视觉，所以它与作用于人的听觉的纯粹符号性的拼音文字不同，汉字是呈“空间性”的，是“场型”的，而西方的拼音文字则是“时间性”的、“线型”的。西方语言的关系模式是“序列性”的，句段的历时性向度占据优势的，转喻性的，更擅长于叙事和论证；汉语言的关系模式是“散点透视”，是“并置性”的，联想的共时性向度占据优势的，隐喻性的，更擅长于抒情和象征。汉字较之西方的拼音文字更容易实现“视觉造型”，闻一多在《诗的格律》中曾谈到汉字的这一特点：我们的文字是象形的，中国人鉴赏文学作品至少有一半的印象是要靠眼睛来传达的，而欧洲文字的一个缺憾便是不能在视觉上引起一种具体的印象，我们的文字有引起这种印象的可能，如果我们不去利用它，那真是太可惜了。

现代心理学已经证明，文字的意义并不总是通过语音表达的。对于西方的拼音文字来说，言语者只有通过大脑的听觉分析器才能获得其语义，而中国的方块汉字却并不只有这样一条渠道，它也可以凭借言语者大脑的视觉分析器直接从语词的形符上获取意义。汉字既可以“声入心通”，更可以“形入心通”，既

可以“听声解义”，也可以“睹形悟义”。大脑的生理学实验还证实了，人们接受拼音文字时的大脑活动主要在左脑半球，而接受象形文字时主要依靠大脑右半球功能的发挥。如果真是这样的话，那么用汉字从事文学创作的人，其言语活动与右脑半球的效能就具有更多的同一性。如果考虑到“听觉传递”和“视觉传递”的介质分别是声和光，而光的速度比声的速度不知要快多少倍，那么，在同等知解力的水平上，“看书”的速度要比“听书”的速度快上许多倍，阅读方块字的速度也要比阅读拼音文字的速度快上很多。语言学界前辈黎锦熙先生实验的结果是：纯粹拼音文字的阅读速度只有方块汉字的三分之一。实际上可能还要悬殊一些，因为人眼辨识一个汉字的时间不到百分之一秒，所谓“一目十行”并不是不可能的。而从汉字自身的构成来看，同音字特别多，听差性弱，视差性强（如“姬”与“鸡”，听差率为0，视差率逾90%），这也就注定了汉字非要睹形悟义不可，这并不是汉字的短处，而是它的优点。对于文学创作来说，汉语言文字的这种空间性、可视性更有着无穷的奥妙。比如：德国的“具象派”诗人为了创造出“Loch”（窟窿）一词的视觉印象，别出心裁地书写成“LOch”，而在汉字中象“山”、“门”、“田”、“水”、“人”、“众”无不自然地具有该事物的形象因素。英国的乔依斯在小说《芬内根们的苏醒》中写到“闪电”(lightning) 一词时写作 l l l l l l l l l l i i i i i i
i i i g g g g g g g g g h h h h h h h h h h t t
t t t t t t t n n n n n n n n n n i i i i i i i i i
n n n n n n n n n n g g g g g g g g g g，几乎用了一百个字母，来表示闪电的意象，也难说已经令人十分满意了。而汉语中表示“闪电”的本意字“电”，较早的时期是写作“䨓”的，不但有了“雨”和“云”，而且至今作为国际通用的电的符

号"ϟ"也具备了。即使简化过的"电"字，也仍然保留了这个变了形的符号。鲁迅在谈到中国古代文字和中国古代文学时也曾生动地提及汉字的空间构成性在文学审美过程中的重要作用："其在文章，则写山曰崚嶒嵯峨，状水曰汪洋澎湃，蔽芾葱茏，恍逢丰木，鳟鲂鳗鲤，如见多鱼，故其所函，遂具三美：意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。"① 由于汉字的这种空间性存在，使得汉字在句中的组合也更有利于"言语场"的构成，象我们前边曾经举过的"大漠孤烟直，长河落日圆"的例子，象"无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来"，"月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠"许多这样的句子，任何一个汉文化圈中有一定文学修养的人都不难从字面上整合出一种诗的境界出来，闻一多说得更是坚决："唯有象形的中国文字，可直接表现绘画的美。西方的文学变成声音，透过想象才能感到绘画的美。可是中国的文学，你不必念出来，只要一看见"落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色"这两句诗，立刻就可饱览绘画的美。"② 大约也正是汉文字的这种空间并置性，才使"书法"成为汉文化圈内一门重要而独特的艺术。一首唐诗，用铅字印出来和用书法艺术的形式书写出来，和用汉语拼音的方式拼写出来，其格调恐怕是很不一样的，不信可以试一下。

（三）汉字是一种脱胎于图画的文字，它基于主体对于客体的直感的、形象的、整体的把握，而不象西方的拼音文字那样建立在理性的分析和规定之上的，因此汉语词汇的意义常常是浑沦而模糊的。它是一种整体象征，所突出的并不是客体的确切属性，而多半是主体的"心理形象"。卡西尔在《人论》中曾举过

---

① 鲁迅：《汉文学史纲要》，见《鲁迅全集》，第9卷，第344页，人民文学出版社1961版。

② 闻一多：《女神之地方色彩》，见《创造周报》，第5期（1922.12）。

这样一个例子：希腊语和拉丁语的月亮这个词虽然都指称同一个对象，但表示的是不同的义旨和概念，希腊语的“月亮”（men）是指月亮度量“时间”的功能意义，而拉丁语的“月亮”（luna，luc-na）则是指月亮的“亮度”。我们可以加上汉字的“月”比较一下，“月”显然是取月亮在常态下的“形状”的，比起“时间”和“亮度”来，“形状”显然直观，却少有思维的规定性、单一性、明晰性。“月”中似乎什么都包含了，然而又都没有说清。至于后来的中国人又把“月”称作“冰盘”、“玉魄”、“广寒”、“蟾宫”、“嫦娥”、“婵娟”、“桂轮”、“玉兔”就更加“感觉化”，更富于“整体象征”，也更加模糊朦胧如梦境幻境了。这样的文字和语言，缺乏科学语言所要求的那种透明度，但它在西方却受到了现代派诗人艾兹拉·庞德的推崇，因为这符合他的诗歌理论，诗的语言不能是表达某个清晰的思想，而应当表达某种充满活力的“意识团块”，即“意象”。

在象形的基础上，汉字还有一种在我看来属于更高级更奇妙的一种方式，即六法中的“会意”。按照杨树达先生的说法，“会意者，合二文或数文以成字者也，其所合之文互相融合，互相贯注，而别成一意，其字之音义超然于所合文之外。”① 读这段文字，我的心情是相当激动的，因为从现代心理学的眼光看来，汉字的这种古老的构成方法，这种通过整合完形而使一个新创生的文字在音义诸方面“超然于所合之文之外”的造字方法，完全是一种“格式塔”原理的熟练运用。而且这种造字方法特别有利于对于某些抽象的现象或过程进行文字层面上的把握。用来造字的“局部”往往是具形的，而整合后获得了新质的“意思”则往往是精神方面的、过程方面的，更富有现象学的意味。就拿“意

① 《杨树达文集》之九，《文字形义学》，第16页，上海古籍出版社1988版。

思”这两个字为例，都属于会意字。“意”在小篆中写作意，从“音”、从“心”，或曰“根于心而发于言”即“意”，一种介于心灵与言语之间的心理状态。如果联系起我们在本书第7.1节讲到的“言语的天地”，我们怎能不为我们先人精湛的造字艺术所感动！“思”在小篆中写作思，从“田”从“心”，“田”则为“囟”，天灵盖，大脑也。思，即由“脑”和“心”结合而生，这又是多么地合乎情理！

（四）索绪尔在《普通语言学教程》中把汉语划为较为典型的“不可论证的语言”，他这里说的“论证性”，是指句段的可析性及语词的构成性，即语言内部的“逻辑性”。

他的前提是：“一切都不能论证的语言是不存在的；一切都可以论证的语言，在定义上也是不能设想的。”他只是希望在两个极端之间找到差异。

他进一步指出：“不可论证性达到最高点的语言是比较着重于词汇的，降到最低点的语言是比较重于语法的。”“任意性”与“重词汇”，“论证性”与“重语法”存在着某些同一性。德语较之英语有着更强大的“可论证性”，印欧语与梵语都是“超等语法型”的；而“任意性的”“超等词汇的典型是汉语”。他又说，在一种语言的内部，语言的演化也总是在“论证性”与“任意性”之间往复运动着的。①

索绪尔的论断在多大的程度上符合汉语的实际呢？

中国的汉语言与欧美语系相比缺少科学、严格、精致的语法，缺乏句段分析的标准化，这是应当承认下来的。王力先生就曾说过，“汉语的语言文字本身的特点决定了中国古代语言学不以语法为对象，而以文字为对象”；傅东华先生的说法更干脆：中国

① 参见索绪尔《普通语言学教程》，第184—185页。

文字有几千年的历史，为什么始终没有一部自造的文法呢，“我推想再四，觉得除了说中国语文用不着文法或者不可能有文法一个理由外，简直找不出旁的理由来解释”。汉语言发展了那么长的时间，始终没有形成自己的一套语法学，直到后来还不得不以西方国家的语法学作为自己规范的模式，就可以证明这一点。况且，以西方语法学为底本的那部《马氏文通》，几乎从一开始就受到了中国语言学界的批评乃至抵制，说它只不过是“用西洋语文的筛子把中国语文筛了一道”，是一种“削足适履”、“挂一漏万”的东西。真正的中国语言学，还必须由中国人自己的语言实际乃至思维模式、生存状态中萌生。不久前美国夏威夷大学的成中英教授在“中国传统哲学思维方式学术讨论会”上在对中西方语言文字的不同质地进行剖解后指出：中国语言重视经验积聚，显得非常模糊而复杂。正由于中国语言的不固定，命题之间意义的不固定，所以无法进行推理，无法标准化。中国语言是文法、语义、语用三者的结合，三者的同一，只重视词与词之间的定位关系，个别元素与整体意义互相决定，是一种非线性的“意义网”，是一种全息的宇宙论语言，是一种“有机场论”型的语言。①这就是说汉语不是一种严格地由语法逻辑关系推动的可论证的语言。

与此相对，汉语的确是一种高度重视“词汇”的语言，中国自古以来没有自己的语法学，而它的“词汇学”（在宽泛的意义上包容了“文字学”、“音韵学”、“训诂学”）却是在世界上首屈一指的。而且词汇的总量大得惊人，据唐兰先生的《中国文字学》中讲，常用基本词有5000多，复合词语如若搜集起来，不止于500万条，不但词的数量多，而且许多词的负荷量也非常大，有时看

① 见《理论信息报》，1988年6月20日；又见《哲学动态》，1988年第10期。

上去毫不相干的一些意义也往往包容在同一个字面中。如“白”（bái），①一种霜雪般的颜色；②清楚不疑；③空的、干净的；④无效果；⑤无偿的；⑥象征坏与反动；⑦轻视地看人；⑧读写出了错误；⑨说明、陈述；⑩表演艺术中与歌唱相对的言说；⑪地方话；⑫姓氏。如果把“白纸”、“白旗”、“白水”讲给一个外国人尚可以理解，那么“白字”、“道白”是会让他们百思不得其解的。索绪尔说汉语是一种重词汇、多词汇的语言是符合实际的，但他又笼统地认为汉语的词汇是“不可分析论证的”，即缺乏“复合性”、“构成性”，这并不符合汉语的实际。汉字的偏旁结构具有很强的规则性，汉语中的复合词、派生词占有相当大的比例，应当说汉语词汇的特点是繁多而又具有一定论证性的。不足的只是词汇的透明度和清晰度较差。说汉语言是一种较为特殊的词汇语言。大体上还是可以接受的。

如果说“语法语言”是一种逻辑的、序列性的、线型的、适于论证与思辩的语言，“词汇语言”是一种直感的、网络性的、场型的、适于描述与象征的语言，那么汉语言也许不是一种十分有利于推动科学发展的语言，而是一种有利于诗的创造的语言。

（五）较之以“关系框架”为组成法则的西方语言，中国的汉语言是一种“流块建构”的语言，其特点是“句读简短，形式松弛，富于弹性，富于韵律，联想丰富，组合自由，气韵生动”，是一种更切合文学创作特点的语言。这是我国学者申小龙在《汉文学语言形态论》一文中所指出的。① 他在文章中论述道：汉语是一种非形态语言，汉语语词单位的大小和性质往往无一定规，而是有常有变，可常可变，随上下文的声气、语境而自由运用，

① 见《上海文学》，1988年第9期。

“语素粒子”几乎可以随意碰撞而组成丰富新颖的语汇，“词组块”的随意堆迭、包孕，可以形成千变万化的句子格局。他还曾指出，汉语中语辞意蕴丰富有余，配合制约不足，形式感差却富有弹性，句法灵活而控制能力弱，只要“语义条件”充分，句法就会时常做出让步，格局亦会应需做出改变。这里，我可以补充一个例子：为王夫之高度称赞的李讯的《江上怀钓隐翁》一诗：

向夕蝉鸣疏柳斜，
烟光鸥外淡江沙。
潮来月上无人钓，
落尽西风白蘋花。

如果我们愿意把诗中的词序如此重新摆置一下：

鸣蝉向夕柳疏斜，
鸥外烟光淡江沙。
月上潮来无人钓，
西风白蘋尽落花。

我想，如果仅从此诗所要表达的意蕴来看，这样的改动并无不可。假如我们要用同样的方式来摆布一首济慈的诗或普希金的诗，那恐怕将要困难得多。王力先生曾形象地说过：“西洋的语言是法治的，中国的语言是人治的。”法治，讲规律、讲逻辑、讲严谨、讲精确；人治，讲直觉、讲感悟、讲意会、讲传神。汉语的“人治”特点，一是增强了汉语言的人文精神，二是提高了言语主体在言语实践中的自由度，汉语言的这种极富弹性的组织方略，为主体意识的自然驰骋，为言语意象的自由组合提供了更为

广阔的天地。从我们写作本书的立意来说，汉语言的这种灵活而富于弹性的"流块建构"，为"裸语言"、"场语言"在文学创作中的生成必将带来先天的便利。而在西方，语词的自由堆垛、意象的随意拼接，恐怕是到了"达达主义"和"超现实主义"等先锋派诗歌运动兴起之后，才取得了尝试性的成功的。

（六）中国人把语言当作工具的思想是根深蒂固的，"得鱼忘筌"，"得兔忘蹄"，把文字和语言比作捕鱼的篓子、逮兔子的夹板，说得已经再明显不过了。只是在中国人看来这个工具并不只是为了捕捉现实世界中确切存在的具体事物，它的最高境界是要捕捉那种"无状之状"、"无象之象"、"恍惚窈冥"，不可言喻的东西，这种东西就是宇宙人生的精义："道"。在西方人看来，语言就是人的地平线，语言圈定的地面就是人的世界，世界在言语之内；而在中国人看来，语言是人与世界之间的"中介"，世界在言语之外，言语既是人和世界之间的一道屏障，又是一条崎岖的通道，人们只有翻过语言这道关隘，才能进入一个宇宙和人生的完善美妙的境界，这个境界往往也是一种诗的境界。

"言外之意"成了中国汉语言的至高无上的追求。一些最高的境界和体验，某些类似于前边我们讲到的"瞬间伊甸园"中的"高峰体验"，如"得道成佛"、"仙风鹤骨"、"神韵风流"、"天光朗照"、"淋漓酣畅"、"如醉如痴"等，都是从"无字"处获致的。

按照通常的逻辑，言语之外的东西就是言语不能表达的东西，但在中国的语言中，以言语表达言语之外的东西恰恰是一门独到的言语技巧，佛教的禅宗之所以兴盛于中国，而在与唐代诗歌的繁盛同时达到高峰，应该说中国独有的语言形态以及与此相关的思维方式是起了重大作用的。

这种对于"言外之意"的追求一方面增大了语言的模糊性，但同时也扩大了语言的暗示性。马斯洛在谈到"高峰体验"时曾经抱怨："一般地说，英语不能描绘'较高级的'主观体验。"①在一位中国古代诗人或禅宗和尚看来，马斯洛的这句话也是有毛病的，"高级的主观体验"怎么能用"描绘"的方法呢？它只能通过暗示，让读者从中去体味，用现代的话说就是：通过言语的建构，让诗意生成。从这个意义上，语言又超越了工具，语言成了一种活动、成了生命主体的一种活动。

如果说西方重语法的语言是"分析型"、"推理型"的，重功能的汉语则是"感悟型"和"体验型"的。汉语在实际应用中十分注重"意合"，注重意义在关系中的呈现，注重气韵在空白处的流动，注重现象在主客体交接中的发生，注重境界在言语道断时的创化。关于汉语言的这些特点，作为西方学者的洪堡德似乎也已经看出些许奥妙，他说：

> 在汉语的句子里，每个词排在哪儿，要你斟酌，要你从各种不同的关系去考虑，然后才能往下读。由于思想的联系是由这些关系产生的，因此，这一纯粹的默想就代替了一部分语法。①

洪堡德这里所说的"纯粹的默想"，即中国古人所谓的"澄思"、"玄览"、"神思"、"意会"。对于文学创作来说，这种言语活动中的"纯粹的默想"，亦即刘勰在《文心雕龙》中所讲的"陶钧文思，贵在虚静，疏沦五疏，澡雪精神"。言语者在这种"纯粹的默想"中方能够"精神横骛八极之远，心思竖游万仞之高"，

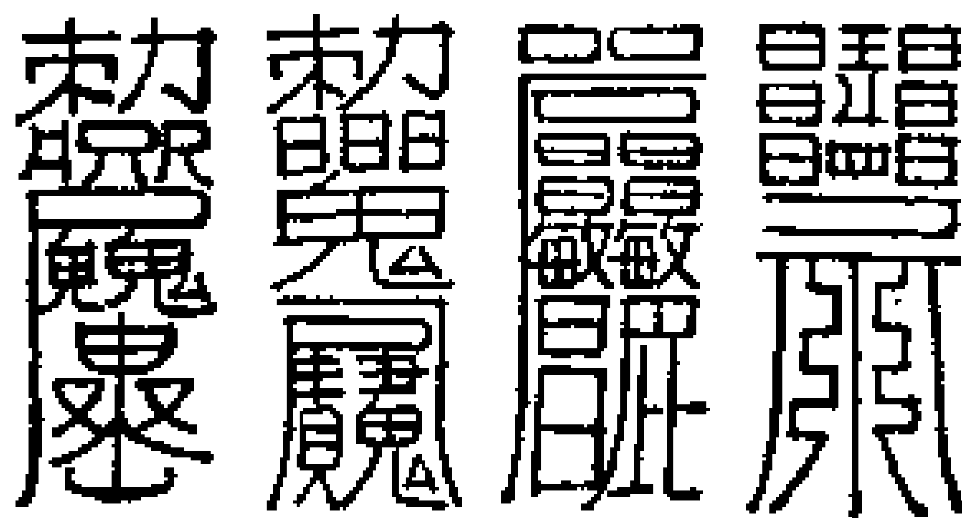
---

① 马斯洛《存在心理学探索》，第103页。

② 洪堡德：《论语法形式的性质和汉语的特性》，转引自《中国语言的结构与人文精神》，第32页，光明日报出版社1988版。

文学中的诗思方能够由此而驶向言语之外的彼岸。

（七）英国文化人类学家马林诺夫斯基曾经指出：原始巫术在很多情况下要用语言来发动，来施使，来达成。“行黑巫术的人若欲使人生病，便举病的一切症候；若欲使人死亡，便说死时的状态。行吉巫术的人若欲使人痊愈，便用话来描绘完美的体力与健康，若欲达到经济的目的，便声述稼禾的茂盛、渔猎物的丛集”。古老的语言往往都具有巫术的力量，汉语言文字中的巫术力量更是经久不衰的。《淮南子·本经训》中讲“仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭”，文字的力量已达到了“惊天动地”的程度。孔庙前的“敬惜字纸”，有字的纸都要送到庙内恭敬地焚烧以归还于上天，也是出于对文字的敬畏。从皇帝的言谈被视作“金口玉言”，到领袖的语录被奉为“一句顶一万句”，其中除了个人迷信和阴谋家捣鬼外，对语言支配力的崇拜也是一个重要原因。在中国，和尚的念咒，道士的画符也都是语言文字巫术力量的实际运用。下边所画四道“符箓”，是从中国道教秘藏《玉匣记》中临摹下来的，其基本笔划和间架结构显然是取自汉字的。这样的“符箓”或贴，或焚，或吞，或佩，据说是可以驱鬼、镇邪、消灾、除病的。在旧时的中国人看来，即使是厉鬼瘟神，在文字的神力面前也是不能不退避三舍的。



后来一直沿袭下来的“名讳”、“文字狱”（如清代为了“维民所止”四个字竟杀害一百多条性命，文革中因写错一个字而逼死人命）就心理因素而言，也是出于对语言文字的巫术力量的畏惧。“春联”，大约也是汉文化圈所享有的“专利”，春节时写下的吉庆文字不仅贴在大门上，诸如“米粮满仓”、“日进斗金”、“日行千里”、“六畜兴

旺”的红纸黑字也贴在了粮仓上、钱柜上、车辆上，厩圈里，似乎这么一贴，诸般祈求都可以如愿以偿了。还有往昔乡间人家给娇儿起名字，反倒起一些最粗俗低贱的名字，如“砖头”、“石头”、“狗剩”、“鳖糊”之类，其用心也是以其庄稼人的智慧发挥语言的巫术力量以蒙混“阎王爷”的听觉和视线的。还有文革中震撼世界的“大字报”，一时间曾贴满了中国凡是有墙的地方，红卫兵们有时为了争一堵墙而打得头破血流，墙上贴满了，又写在马路上、房顶上，挂在高楼上、树枝上。大字报曰：“×××罪该万死”、“砸烂×××的狗头”，那×××接着便注定要遭殃。文字成了行动的先兆和预言。所有这些，都说明中国人对于语言文字有着一种神秘的感情。当然，借助文字的巫术力量去整治人，去杀害别人的生命是不好的，但在现代语言愈来愈变得干涸枯燥的情况下，让语言和文字更贴近人的意志活动、情绪活动、心灵活动，从而与人的生命活动揉为一体，并不是坏事情。在西方医学界被称作科学惊人发现的“意象疗法”，实则也是一种“言语疗法”，在中国的古代医典中也是早已有之的。①所谓“科学上的惊人发现”，也许不过是古老巫术在现代生活中的巧妙应用罢了。

（八）汉字虽然是表意的象形字，但汉字在读音上也是颇具情绪体验性质的。西方以表音取胜的文字，在通过语音表达主体的情绪体验方面是胜过汉字一筹的。这方面的专门研究很多，一位名叫罗希纽（Rossigneax）的心理学家曾对英语中辅音和元

① 中国古代医典中有“意功疗法”一项，其要诀是，“以言导意，以意发功”，惯常使用的有“抛球”、“抱山”、“吊顶”等。如“抛球”：以远处风景秀丽的高山、大河、亭台、古塔或蓝天等作为自己的目标，然后再假想球从自己的手中抛出，意识和整个身体都随球而去，到达目标后又随球而返。这样一去一返，一松一紧，接连不断地练习，就能使全身气血畅通，舒适无边。详见刘道清主编《中国民间疗法》，第654—658页，中原农民出版社1988版。

音的文学价值作过如下报道：元音唤起色彩，如O唤起红色，A唤起白色，U唤起黑色，E唤起蓝色或绿色；辅音则传达空间感，运动感和力度，如齿音字母D，T，Z产生一种塑像般坚定不移的感觉；唇音字母B，P，V，F则给人以模糊的、推移的印象；腭音字母G，K，H具有威力、冲动、热情的意味，双唇音可以传递宏伟、庄严、稳健的效果。又说，L表达文雅，Z和S唤起神秘。当元音与辅音相结合时，其色彩和情绪效果将得到进一步的加强，因此当U和I被N或L伴随时便产生夜间的、寂静的、朦胧的感觉。

我们还没有看到有谁对汉字的发声做过类似的研究。但从发音的角度来解释汉字的意蕴，在中国却有着古老的传统，这就是"声训"。汉代的刘熙就曾留下过一部题为《释名》的声训专书。声训的基本理论认为同音、双声，或迭韵的字有着相同、相近或相通的意蕴。如："春，蠢也，万物蠢然而生"，后世小说中常说的"春心大动"，大约也颇有"蠢蠢而动"的意味了；又如："秋，愁也"，"天，显也，坦也"，"锦，金也"，"剑，检也"等等，皆是音近而意相通也，我国当代语言学家们对传统语言学中的"声训"评价一般不高，如王力先生就曾认为"声训"的方法是"唯心主义的"，是"随心所欲"的，"糟粕多，精华少"，"声音和意义的自然联系事实上是不存在的"。①

后来，许威汉的《训诂学导论》对于声训的评价应该说更中肯些。他认为对于中国汉字"音近义通"的规律既不能做简单的肯定，也不能做武断的否定。作为造字之初，音与义之间并不存在必然的联系，但在词汇的衍化、发展过程中，早起的词往往对后起的词产生影响，起到一种"回应"的作用。比如上文我们提

① 王力：《中国语言学史》，第50页，第52页，第51页，山西人民出版社1981年版。

到过的"暮"字，古音同"莫"，有浑茫含浑之义，于是后起的发音与此相近的词，如"模"、"漠"、"蒙"、"寞"、"幕"都不同程度地具备了相近的语义。究其实质乃是语义的相承带来了语音的相承，"同声其义多相近，同韵其义则不远"的规律就是这样形成的，义同是因，音同则是果。许先生言之凿凿，该是符合汉字发展的实际的。但是我们仍然可以进一步问，中国的汉字在造字之初，音义之间真的就不存在任何联系吗？的确，我们从现有汉字的读音中很少能够找到和客观存在的对象物之间的必然联系；但退一步下来，在文字的长期使用过程中，人的主观情绪和体验会不会外射到语词之中呢？从语用学的意义上考虑，这未必是不可能的。我曾在《现代汉语词典》中做了一个简单的调查：

读音为 qi 的字形共94个，其中明显呈"阴性"的有62个，占三分之二强。如：妻、萋、凄、淇、荠、芪、戚、泣、乞、期、脐、蕲、稽、岂、气、汽、魌、弃、跂、畦、琪、歧、鳍、攲、漆、栖、蹊、蛴、郪、萁、底、祇、汔、憩、企、骑……剩余下来的字多是中性的。如：其、岂、器、契、俟、祁等，明显呈阳性的只有"旗"、"起"、"骑"数字。

读音为 bao 的字形共30个，其中明显呈"阳性"的有22个，占三分之二强。如：宝、保、煲、堡、苞、饱、暴、爆、虣、包、抱、鲍、报、趵、豹、刨、剥、褓、炮……明显呈阴性的更少。

读音为 qi 的字，多含有阴柔、冷寂、企盼、欠缺的意味；读 bao 的字，多含有阳刚、热烈、饱满、突出的意味。这仅仅是由于巧合呢，还是分别与这两个音节的构成因素有关呢？q 为塞擦音，i 为闭合单元音，qi 的发音动作凝滞而压逼，本身就有一种压抑感；b 为破裂音，ao 为前响复元音，bao的发音动作冲动而显豁，本身就有一种爆发力量。由此可以推论，汉字的读音与

其语义、语感的情绪色彩恐怕是有相当程度的连系的。

以上的八点说明，对照本书围绕文学言语进行的论述，我们的结论是无庸讳言的：汉语言是一种艺术型的语言，一种诗的语言。

海内外人士对于汉语言的批评和指责，说它是一种繁难的、模糊的、散漫的、主客体不分的、时态少变化的、概念不清晰、逻辑欠周密的语言，说它是“非科学模式”的语言，说它是一种阻滞中国经济发展、技术进步的语言等等，这里边可能有着非常充分的道理。

但我们仍坚持一个基本的出发点：一个国家，一位公民需要的不仅是科学、技术、经济、物质、电脑、金钱，也仍然需要艺术、文学、诗歌、心灵、精神、情感，这些东西在一个社会发展的某个阶段里可能会显得是微不足道的，不过事情是会改变的。

也许已经发生了改变。

量子物理学家玻尔就说过，要描述原子内部粒子运动很可能需要类似于中国的老子说过的那种语言。

美国的一位名叫约翰·塞尔（John Searle）的哲学家前年写了一本题为《心、脑和科学》的新著，批驳了一些行为主义和科学主义的观点。针对语言研究中的科学沙文主义他写道：“计算机程序不可能成为心灵，其理由很简单：计算机程序只是语法的，而心灵却不仅仅是语法的。”① 心灵总还是有着自己的内容的。如果我们仅仅为了人家的计算机而丢弃了自己的心灵的内容，这划算吗？

还有前文我们提到的夏威夷大学教授成中英先生，他在他的那篇讲话中一方面提出了改进中国汉语言的必要性，同对又很谨

---

① 转引自《国外社会科学》，1988年第4期。

慎地做了某些保留：汉语言承载的思维方式不是科学的思维方式，但它或许是逻辑思维的极限，或许更能完整地反映世界。

汉语言，在人类的言语之树上是一枚过早成熟的"落果"呢？还是一颗延迟了发芽的"良种"？

8.4 从"血战"到"服从"

从即将度过的二十世纪的情况来看，现代汉语言是在痛苦的大震荡中生长着、前进着、更新着的。这是一个相当庞大复杂的过程，对此人们尚未进行深入细致的研究。

周作人的回忆录在写到"五四之前"一节时，曾提到当时的日本文学在改革中很有些过分地模仿西洋，尤其是美国，连言语也发生了变化，"混杂了许多不必要的英文"，几乎变成了一种新的"混血日本语"。这对于日本明治维新之后的文学家来说，主观意图却在立足于本民族旧的传统意识的改造。文学革命往往是社会革命的先声，而由此引爆的语言革命也就势在必行了。当时的日本是这样，"五四"前后的中国文学界也是这样。日本之所以在一个时期内出现那种"混血日本语"，正是变革中的日本人对于自己本民族传统文化化身的语言进行冲刺和抨击的结果，川端康成把这种现象称作"血战国语"。奇怪的是，"血战"的结果，并不能简单地认作"革命文学家"获胜，语言并没有像遭受改革大潮冲击的旧事物（如"男人的辫子"、"女人的小脚"，以及"皇帝"、"太监"、"姨太太"之类）那样被冲刷下历史舞台，"国语"反而在历史浪潮的洗礼中获得了新生，曾经与之"血战"过的激进的文学家们也开始由"血战"转为"服从"。川端康成回顾日本现代文学的发展史时总结说：日本的文章曾多次以不同的形式受到西洋文章的影响，文体曾经历了一个大动荡、大

变化的阶段。这个阶段的一个显著特点是由"坚决抗拒国语、跟国语血战"到"服从国语"的文学言语的演变。他列举了永井荷风、佐藤春夫、十一谷义三郎、芥川龙之介和横光利一的例子说，这一时期的新作家的文体起初都排斥、抗拒国语，都带一点洋味儿，不久便慢慢地"服从"国语的传统，"走从跟国语'血战'到'服从'的道路，也许这就是文体杰出的作家之命运。"①

1917年以后的中国文坛也曾大致经历了这样一个阶段，程度或许没有日本文坛的严重，而情况则可能更为复杂。中国现代文学史上的一群革命先驱，是由反抗"文言"，提倡"白话"揭竿而起的。在他们看来，"文言"已经成了"死文字"，而文学需要的是"活文字"，这种活的文字是存在于人们的言谈话语之中的，文学家应当从人们日常言语中寻求文学的新的表现介质，这就是"文言的白化"。但随之而来的却还有"汉语的欧化"。当时几乎所有文学革命营垒中的人士都赞成吸取外来的词语、欧化的语法来补充汉语言的不足，其中态度激烈者更是把中国的汉语言贬得一无是处，主张以"全盘西化"代之。如钟文鳌，钱玄同之辈还提出了"取消汉字"代之以拼音字母的主张。于是，中国文坛上与汉语"血战"的序幕在"五四"之前便已拉开。文学创作成了语言和文字的战场，在同一篇小说或者诗歌中，刚刚崛起的"官话"、"白话"、"方言"、"俚语"，与尚在固守顽抗的"文言"、"骈体"、"典故"，与新近接引来的"洋文字母"、"欧化句法"，相混杂、相对峙、相互抗拒、相互厮杀。那时的文学作品对于当时的读者来说竟也出现了一个非驴非马、"看不懂"或"看不惯"的局面。

在这场语言的大混战中，汉语言经受了一次无情的冲击，也

---

① 《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，第368页。

经历了一次严重的危机，然而它终于渡过了危机而进入一个崭新的历史阶段。这场"文学革命"、同时也是"语言革命"的结局，是"白话运动成功，全盘西化失败"。在这个过程中，汉语言尽管已经发生了很大的变化，如系词增多、词尾增多、动词地位上升、句子结构复杂化、关联词语、补足用语增加，然而，汉语言仍然是汉语言。"汉语言"在危机和血战中表现了它强大的应变能力、消化能力、再生能力。

这里，不妨以诗歌创作为例来分析一下中国"五四"时期那场"血战汉语"的战局。

中国"五四"文学革命中最先发难的是诗歌，而最难攻破的堡垒也是诗歌。文学革命的首倡者胡适，在1917年前后就勇敢地抛出了他的第一批白话诗歌，当时的保守派们曾讥讽这些诗歌是讨饭花子的"莲花落"。现在再看看这些诗歌，单从文学的品位计较。也的确没有多少诗意，只不过是一种押韵的白话，保守派们的恶毒攻击并非没有一些凭据。"五四"文学革命对于"诗国"的最后攻取，是仰仗郭沫若、徐志摩、闻一多三个"梯队"的奋力作战获胜的。然而，这三个人的"作战方式"和"战斗风格"却大不相同，这表现在他们各自的作品的格调和创作的主张里。1933年，柳亚子在一篇谈文学艺术创作的文章中曾对郭沫若、徐志摩、闻一多三人的诗风做出一个味道辛辣的评价，他说："郭诗是一条疯狗"，"徐诗是一只野鸡"，"闻诗是一匹家猫"。柳亚子的评论意在品评三人的不同风格，但我们从中也可以看出"汉语言"在这场短暂而激烈的战斗中，地位先后的变化。

郭沫若富于热情、富于想象，反抗精神最为强烈，他在对于"传统汉语言"的战斗中是发挥了"爆破手"的作用的。《女神》中的许多作品，在诗体上、语词上、标点上、风格上都毫无顾忌中搬用了西洋的东西。比如那首《太阳礼赞》，诗体套用了欧洲

的"十四行"，而且光是惊叹号就用了二十个，司马长风在《中国新文学史》中说这是一首"大喊大叫"的坏诗，说它"酷似口号的集合体"，这固然有失于苛、有失于偏，但诗中那股革命的狂热的确是有点不顾一切的。王瑶也曾经指出过，《女神》存在一些过于欧化的毛病。

按照卞之琳的说法，徐志摩是一位"天籁诗人"，他在这场"血战汉语"的格斗中不象郭沫若那样无所顾忌地去破坏、去创造。他所做的是努力输入西洋体制的实验，用汉语言、汉文字体现洋诗的韵律和味道。他的"诗才"使他获得了很大的成功，但"汉语言"与"洋诗歌"之间的结合又时常显露出生硬的痕迹，"白话"、"文言"、"汉字"、"洋文"杂揉在一首诗中显得很不谐调，比如《默境》一诗中的这一节：

我友，感否这柔韧的静里，
蕴有钢似的迷力，满充着
悲哀的况味，阑悟的几微，
此中不分春秋，不辨古今，
生命即寂灭，寂灭即生命，
在这无终始的洪流之中，
难得素心人悄然共游泳；
纵使阐不透这凄伟的静，
我也怀抱了这静中涵濡，
温柔的心灵；我便化野鸟
飞去，翅羽上也永远染了
欢欣的光明，我便向深山
去隐，也难忘你游目云天，
游神象外的transfiguration。

这节诗也是"十四行"，卞之琳说是模仿的英语"素体诗"。

此诗虽说是“白话诗”，而“生命即寂灭”、“悄然共游泳”显然是“文言”；“翅羽上也永远染了欢欣的光明”则又是“欧化”的句法；末尾又使用了一个“transfiguration”（升化）的洋字，人们嘲笑徐诗为“野鸡”，嘲笑徐诗人是浑身喷发出牛油面包味儿的李白，如果仅从他中西语言不谐调的“杂交”来看，倒也是颇为传神的。

文史论家一致认为，在中国的新文学运动中，新诗起步最早，是新文化运动的先锋，但在最初几年中成绩最差，这是因为起步时太过匆忙，没有认准路。新诗最初究竟迷失在哪里呢？迷失在它的最初的领路人胡适、陈独秀们仅仅把诗歌的语言看作一种单纯的、可以剥离或覆盖的“形式”、“外壳”，而小视了语言中丰厚的文化内蕴，轻慢了诗情与语言之间的血肉联系，所以当他们推行那场“语言变革”时，岌岌乎失掉了“文学”。只有当诗人重新返回民族语言的家园，再造语言包孕之传统时，中国才产生了成熟意义上的诗歌。在二十年代，力胜此任的代表人物该数闻一多。他的成熟之作《死水》，出版在1928年。

闻一多在诗歌语言方面做出的贡献，前面我们已有论述，他所鼓吹的“带着镣铐跳舞”可以看作是对胡适的“砸碎一切枷锁镣铐”的反拨。而在闻一多那里，以镣铐为象征的，主要是指诗歌的“音乐美”、“绘画美”、“建筑美”，以及由此筹划出的一些新的格律。闻一多经历过“五四”的洗礼，吃过多年的洋面包，接纳过西方的美学观念，但他并没有把自己的力量用在“汉语的欧化”上，反而一再批评郭沫若、钱玄同等“新诗人”迷信西洋诗、感染上了“欧化狂癖”。他的诗歌创作在语言的运用上更多地表现出与传统文化的认同、向民族语言的回归，就连他的“三美说”，他自己也承认是从谢榛和袁枚的诗论中汲取了养分的。

在经过了诗人与汉语言的那场混战之后，闻一多要做的工作

是“收拾金瓯一片”。他从一个更高的层次上给“新诗”下了定义，认为“新诗”的“新”，不但新于中国固有的诗，而且还要新于西方固有的诗，它不能也不会成为纯粹的民族的诗，却要保存民族的色彩；它不能也不应成为全盘的外国的诗，又要尽量地吸收外国诗歌的长处，“新的诗”应当是“中西艺术结婚后产生的宁馨儿”。以闻一多的《死水》一诗为例，全诗五节，二十行，一百八十个字，诗行整齐、音尺均称、平仄考究、韵脚铿锵，听之金声玉振，观之明霞散绮，句句是地道的白话，句句又是诗的精品。中国诗歌语言在动荡十年之后，由对民族语言的疯狂般的反抗，到中西语言的杂交野合，终于在闻一多的《死水》中又找到自己安身立命的处所，又找到自己得以栖身的窝巢。柳亚子说闻一多是“家猫”，如果从诗人对民族语言由“血战”到“服从”的必然性来看，并非只能做贬义的理解，闻一多这只“猫”终于守护住了汉语言这块古老的家园。不过，对于完成中国现代文学史中诗歌语言的变革全过程来说，郭沫若的“疯”，徐志摩的“野”，也都是必不可缺的，都依然有着他们的历史的意义。

再看经过“血战”而又终于“获胜”的汉语言，虽然从整体上说它仍然是汉民族的语言，但是它与“血战”之前的汉语言相比，也已经换了新颜。新的文学在回归民族语言、服从民族语言的同时，其实又是再造了民族语言的。胡适博士早年不意间提出的“国语的文学、文学的国语”竟在不意中实现了。

鉴于中国现代历史发展的特殊情况，由本世纪初开始的“文学革命”很快就被“武装革命”所取代，在以后的几十年中，文学和语言的冲突很少再有人提起，人们都在忙着参与更为轰轰烈烈的战争、生产、政治运动和经济建设的大事情。但文学和语言对人的作用并未完全消失，它们仍然在忙碌而冲动的人们的心头

存在着、纠缠着、消长着、郁结着，影响甚至支配着人们的思维和实践。一直到了七十年代末、八十年代初，人们才惊异地发现，第二次"文学革命"，第二次"语言革命"，第二次"文学与语言的血战"又严峻地摆列在当代中国人的面前。

在近十年来的所谓"新时期"中，小说、诗歌、戏剧、散文、还有文学评论，再次对"汉语言"掀起一场强烈地震：术语大爆炸、文体大解放、句法大突破、思维方式大转换、思想观念大回流、符号体系大裂变、西方学术思潮大引进……使"五四"之后已经稳坐了宝位的汉语言再度发生危机，甚至使第一次文学革命的过来人对着这些"面目全非"的语言都有些难以承受了。不少人又在喊"看不懂"或"看不惯"。这种局面目前仍然在继续发展着。

《文学评论》最近发表的一篇文章中热情澎湃地赞扬了中国土地上第二次出现的文学革命和语言革命，把这说成是"中国思想界和文学界绝路求生的重要的而且必不可少的第一步"，说它"带给中国文坛以新的生命气息"。① 而且他还认为，中国八十年代的文体革命已经走完了它的最初的一个里程碑。这个最初的里程碑上所镌刻的，在我看来可能仅仅是文学与汉语言的"血战"，这篇文章还期待民族语言对于外来的袭人者进行"中国式的创造性同化"，这大约就是新文学最终对于民族语言的"服从"了。语言的更新是必然的，事实将再次说明，任何外来的语言都不可能完全取代中华民族自己的语言，中国的"全盘西化"也将被证明只不过是一个偏激的口号。我们完全有理由企盼着在这一周期性的文化裂变中，中华民族葱茏的诗意和鲜活的语言都会跃上一个新的峰巅。

① 刘再复，《论八十年代文学批评的文体革命》，见《文学评论》1989年第1期。

卡西尔说过："意大利语、英语和德语在但丁、莎士比亚和歌德死时与他们生时是不相同的。这些语言由于但丁、莎翁和歌德的作品经历了本质性的变化，这些语言不仅为新的词汇所丰富，也为新的形式所丰富"。我们同样也可以说：汉语言在本世纪的二十年代和八十年代的文学革命结束后，已经与其开始之前的汉语言发生了"本质性"的改变。卡西尔还说："诗人不能完全杜撰一种全新的语言，他须得尊重自己语言的基本结构法则，须得采用其语法的语形和句法的规则，但是在服从这些规则的同时，他不是简单地屈从它，他能够统治它们，能将之转向一个新的目标。"① 这就是说，民族的语言总是在支撑着民族的文学，而民族的文学、民族的文学家们最终又用自己的卓绝的言语活动使语言超越了自己，并将其推向新的起点。语言的超越不仅是一种生命的超越，也是一种历史的超越，时代的超越。

① 卡西尔，《语言与神话》，第142页。

跋

梅洛一庞蒂令人信服地证明：正是由于语言，真理才能存在于社会领域中。他忘记补充一句：撒谎也是凭语言才得以存在的。

这是斯特拉塞批评梅洛一庞蒂后期哲学思想时写下的话，他试图以此证明在语言的网络系统之外，"个人的内在性"、"个人的内心"并不是没有意义的。这不是一个艰深的问题，不幸的是这个问题在当今世界上几乎完全被人们忘记了。对于东方人尤其是中国人来讲，这更不是一个现代的问题，只是后来由于西方的科技文明风靡世界后，随着科学技术的传播，欧洲人的思维方式、欧洲人的语言观念才渐渐在世界上占取了统治地位。斯特拉塞呼吁人们：要重新关注人的内在性。这时人们反倒感到突然地新鲜。

斯特拉塞（Stephan Strasser），1905年生于维也纳，后来定居荷兰，奈梅亨大学哲学人类学和哲学心理学教授。在名家如云的西方当代哲学界，我不知道这位斯特拉塞先生算得上第几流的哲学家，而且我是在《超越语言》写作收尾时才读到他的《恢复内在性应有的地位》一文的，[①]他的一些观点，却使我很有些"异域遇故交"的感觉。

① 该文原载《卢汶哲学评论》1986年第64期，译文载《哲学评丛》1988年第8期。以下引文均出自此文。

斯特拉塞抱怨说，在受现代科学影响的学术界，人的“内在性”问题似乎成了没有意义的事情。心理学热衷的是行为的操作和控制，而冷落了人类的心灵；语言学搜求的是符号的关系和结构，而无视那“盒子里的甲虫”；在流行的哲学中，人的“自我”也已经失去了它尘世的居所、人们都在有意地贬抑、排斥着人的“内在性”。

梅洛—庞蒂在他的《论语言现象学》一书中试图一劳永逸地证明，思想在被具体化并被说出来之前，只是某种虚空，自己认识自己的虚空。斯特拉塞反驳说，虚空并不是空无所有，其间存在着一种表达的意向，一种无声的意向，一些模糊的观念、萌动的思想。此时的主体尚未找到某种语言所拥有的工具，这种“暗中到场”的东西尚未涌现到语言表达的层面上，所以它总是引不起语言学家、历史学家、社会学家的注意，“但是象现象学家这样的人，是不会忽视无声的意向的”。那么，一个研究文学心理学的人更不能忽视这种无声的意向，将尚未找到确定的语言形态而又正在寻找着这种形态的心理活动纳入文学言语活动的整体过程中加以研究是必要的。

斯特拉塞还谈到了哲学心理学意义上的“超越”。

他认为，工业社会中物质的丰富和技术的发达并没有能够使人完全摆脱形而上的哲学思索。“超人”的思想比起“道”的思想，“不可抗拒的无限进步”的思想比起“永恒轮回”的思想，不见得就更少一些形而上学。“形而上学”基于人类的一种“期待”，一种“希望”，一种“理想”，或者说一种“幻想”。希望和理想之类不会沉没于物质世界的交织之中，也不会站在世界的背后，它永远是属于精神的，它永远是飞扬着的、超越着的。“在某个给定的时刻，哲学家应该超越社会生活，人的科学以及‘肉’的层次。”

“无限同时又是完善”，“完善的概念并不是概念，而是希望”。实际上，人们对于行为的希望总是先于行为本身的，对于认识的希望总要比认识更早。希望完善的人总是因为尚未完善，希望无限的人其实还不知道无限是什么。对于人的世界来说，“无限”和“完善”是永远不到场的，正因其不到场，“希望”便成了“人类实践生活和认识努力的共同根源”。在心理学领域中，我们从布伦塔诺的“意动性”，弗洛伊德的“内驱力”，阿德勒的“追求优越”、“向上意志”，荣格的“普遍生命力”，马斯洛的“自我实现”等理论中，从马尔库塞的白云缭绕、天鹅翱翔的“艺术理性”的“乌托邦”中，不难看出对于这个“共同根源”的探求。与其说这是“心理科学”，无宁说是“心理哲学”、“精神哲学”。当科学发展到无可比拟的强大时，自由精神注定就要被促逼上更加深邃幽微或更加虚幻高邈的空间，这是更加迷茫朦胧的空间。语言的超越此时就成了生命发展的不可遏止的必然。

斯特拉塞也承认，在实际生活中，人们总是首先与可以触及到的东西，可以听到的话语，可以看见的文字打交道的。但这只是“准备工作”，或者说只是提供了一块“跳板”。继之而来的是由主体心灵介入的“解释”，在解释中，话语和文字将超越其内在与外在的界线，潜在的、幽晦的由此而成为显现的、灿烂的。在这本书中，我把文学言语活动看作“超越现象”中一个突出的范例，诗人和小说家在对于“无限”和“完善”的追求中，将内隐于生命深渊之中的“裸语言”，创化为外射于精神高空之中的“场语言”。书中没有什么标新立异的东西，在许多重要的问题上反而又回到被遗忘了的那一古老的起点。

我对文学语言的兴趣，原是在研究创作心理时产生的，当时只是觉得，要谈文学创作心理问题无论如何也逃不过“语言”这一关。那时手头能找到的资料并不多，便冒然写下了那篇《试论

文学语言的心理机制》的文章。1983年夏天我到上海时曾拿给周介人看过，他劝我再修改一下，又说这个选题放它两年也不会与人撞车。过了一年，我将修改后的文稿寄给了《文学评论》，被刊登在1985年的第1期上。这期间还曾零星地写过一些关于文学语言的文章，师友们劝我不妨就此写出本书来，我自己也很有些跃跃欲试。

此时，"语言热"已经漫卷中国文坛，一时间新论迭出，论及许多我未曾涉足的领域，令人眼花缭乱。书不好再埋着头写下去，我决计先看，先学习。看了近一年的时间，看到的许多新的言论多半是"形式主义"、"结构主义"的东西，这的确使我大开了眼界，但并不能使我感到满意，反而使我生出许多缺憾的感觉来，反倒又增添了我写出这本书的勇气。

结构主义的语言学，从索绪尔开始就是把研究的重点放在"语言"上的。而在我看来，文学语言主要是一种"言语活动过程"，研究的重点应当是"言语"。如果说"语言"研究更倾向于"科学化"的话，"言语"研究将更贴近"人文化"，而这也正是我自己更感兴趣的。而且，我从黄子平、王晓明、程德培、申小龙、耿占春以及李国涛等人的文章中分明看到了把文学语言作为"言语"进行研究的倾向。我期望在"结构主义"向我们袭来的时候，也能够保住这一路文学语言研究的阵势。去年夏天，我用了三个月的时间写完了这本书的初稿。对此，我尤其感谢许觉民先生，如果没有他的鼓励和督促，或许我仍然在徘徊犹豫着。

早已经有人说过，谈论语言可能比谈论沉默更为糟糕。这本谈论文学言语的小书虽然只有二十万字，它却使我惴惴不安。我尚且不知道它会受到来自何方的批评。有两个问题我想在这里预先为自己做一些辩解。

一是文学批评的"暧昧性"。

从现象学的理论看，文学作品的意义并不全部既在于作品的结构中，意义不仅来于世界，也来自人、文学作品还有一种更为原始的状态。一种浑沦絪缊的心理状态。文学批评的对象并不只是确定不疑的文本，批评也是参与。“批评既是参与梦想，又是破译，它重现叙述图象的原始意义，它给原始意义以生命，并按照个人迷宫的‘地下通道’去叙述它。”①批评于是便成为冒险，成为个人的无有尽头的心灵冒险。文学批评总是在直觉的和概念的、情绪的和理智的、幻想的和知解的、心灵的和结构的之间游移盘桓。杜夫海纳说，任何文学的批评都是模棱两可的，“向批评家建议作出一种能消除这种暧昧性的方法论的选择，这是可笑的。”②他说，这种“暧昧性”并不妨碍我们对于真理的追求，这是一种“好的暧昧性”，它不是走向意义的零点，而是建筑在内容的无限密度之上的。那位马尔库塞显得就更刻薄，他说在哲学和美学中，“不清晰性恰恰是一种美德”。多年前我就已经是文艺学研究中“模糊论”的鼓倡者，至今我仍然倾向于认为，与其在文学批评中精心炼制那种科学认识的透明度。不如钻进文学的“地下迷宫”里去做一番灵魂的冒险，这其实也并不轻松。

二是关于“支离破碎”的思维。

就在我写作这本小书的同时，一位批评家接连发表大块大块的文章，义愤填膺地批评我的“支离破碎”的思维方式。我很惭愧，因为我的这本东西肯定仍然是不会让他满意的。这里，我想援引一段人本主义心理学家马斯洛的话来为自己辩解一下，他说：“这恰恰是最伟大的艺术家所做的事情，他们能把不协调的、不一致的、彼此抵触的各种颜色和形式，纳入一幅画的统一

①② 〔法〕杜夫海纳：《美学与哲学》，第151页，第153页，中国社会科学出版社1987版。

体中。这也是伟大的理论家所做的事情，他们把迷惑人的、不一致的事实放在一起。从而使我们能够看出它们实际上是在一起。对于伟大的国务活动家、伟大的治疗学家、伟大的哲学家、伟大的父母以及伟大的发明家来说，也同样如此。他们全都是综合者，都能够把分离的、甚至对立的东西纳入一个统一体中。”①我们这些远远算不上“伟大的什么家”的人，总也还可以向着“伟大”学习吧？况且，我并不同意马斯洛轻易地抛出那么多的“伟大”。这种从“不协调”、“不一致”、从“分离”和“对立”中进行整合的能力，其实正是人类的一种接近于“童真”的天性，说是伟大，其实又是很平常的。

书稿写完了，在无字处却留下了说不尽的遗憾。

已经写下的如许文字“超越”了什么吗？也许，那只是一只笨拙的蜗牛用自己的津液在崚嶒的岩石上留下的一道曲曲弯弯的线痕，所谓“超越”，只是它在爬行中聊以自慰的梦幻罢了。

1988年10月初稿

1989年4月定稿

---

① 〔美〕马斯洛：《存在心理学探索》，第126页，贵州人民出社版1987版。

封面页
版权页
前言
目录
正文